



500

DATE DUE

JAFET LIB.

19 JAN 1994

LI.
75

٢٠٥٣/١
A53342

موسيقى الشجر

تأليف

دكتور إبراهيم أنيس

بكالوريوس B. A. ودكتوراه PH. D.

من جامعة لندن

أستاذ بكلية دار العلوم

جامعة فؤاد الأول

الطبعة الثانية

١٩٥٢

مطبعة الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد علي قريه (عماد الدين سابقا)

مطبعة جامعة القاهرة

١٩٥٢

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

نظام قیاسی

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم ، الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وبعد :

فهذا كتاب يمكن أن يقرأه كل منصف بهوى الشعر ، وبطرب لسماعه ، أو يحاول إنشاده ، وهو أيضاً في يد الشباب بمثابة دليل سهل التناول يلجأ إليه أولئك الذين يرغبون في نظم الشعر ، فيجتنبهم مواضع الزلل والخطل . ثم هو مع هذا بحث علمي مؤسس على الدراسة الحديثة للأصوات اللغوية ، ينتفع به طالب اللغة في دراساته الجامعية ، ويوقفه على بعض أسرار التسج الشعري عند القدماء والمحدثين .

والكتاب مع اعترافي بنقصه في بعض النواحي يسد فجوة في المكتبة العربية ظلت حتى الآن تتطلب مثله . فهو يمزج بين فنون من القول تدرس الآن مفككة منفصلة ، ويُنسب كل منها إلى فرع مستقل من فروع الدراسات العربية : فمنها ما يعرض له أهل البلاغة ، ومنها ما يتناوله أصحاب العروض ، ومنها ما يعنى به مؤرخو الأدب وقاده ، وأخيراً وليس آخراً يتضمن هذا الكتاب بعض آراء المحدثين في علم النفس الموسيقي .

فالكتاب مزيج منسجم من أمور وثيقة الصلة بعضها ببعض ، تلتقي كلها عند ذلك العنوان الوفيق « موسيقى الشعر » .

وما قد يسترعى الانتباه في أمثلة الكتاب وشواهد أن معظمها من شعر

المحدثين لسهولة تناوله على قرائنا المعاصرين ، وشهرته بينهم ، مما قد ييسر عليهم فهم الوزن الشعري وتذوق موسيقاه .

وإني لأستطيع العثر من أولئك الشعراء الذين أغفل ذكرهم في إحصاءات الكتاب . فلم يكن هذا عن عمد أو انتقاص من موهبتهم الشعرية ، وإنما كان إشاراً للإيجاز ورغبة في الإسراع بالنشر .

ولا يفوتني أن أشير في هذه المقدمة إلى أني آثرت هنا ، تسهيلاً على عامة القراء ، أن أسمي ما يسميه الأوربيون vowels بالحركات قصيرها وطويلها ، وما يسمونه consonants بالحروف ، خلافاً لما اتبعته في كتابي الآخرين : الأصوات القوية واللهجات العربية .

والله أسأل أن ينفع به أبناء الأم العربية إنه سميع مجيب الدعاء

إبراهيم أنيس

الفصل الأول

(١) ✓

الإحساس الفني

الشعر فن من الفنون الجميلة ، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت . وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة ، ويستثير المشاعر والوجدان . وهو جميل في تخير ألفاظه ، جميل في تركيب كلماته ، جميل في توالي مقاطعه ، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى وتتما منتظما . فالشعر صورة جميلة من صور الكلام .

ويصر أهل كل فن على أن هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل ، بها يدرك ما في الصورة من جمال وما في الموسيقى من سحر ، كما يتذوق بها ما في الشعر من حسن الخيال وجودة التصوير . على أنهم مع هذا يرون أن التجارب الخاصة وما قد تتأثر به في بيئتنا ، قد يساعد على نمو هذه الحاسة وإرهاقها ، كما قد يعمل على انكاشها وذبولها . والسألة في رأيهم ناحيتان الأولى فطرية نشترك فيها جميعاً إلى حد كبير ، وربما خلفتها فينا رواسب المذنيات المختلفة في تاريخ الإنسانية وورثناها عن الأجيال الغابرة جيلاً بعد جيل ، والناحية الثانية مكتسبة وهي تلك التي تتكون فينا كأثر مباشر لتجاربنا الخاصة في البيئة . فالطفل الذي يولد في أسرة تعنى بالموسيقى ينشأ وهو أكثر استعداداً لتذوق الموسيقى ، وفهم نواحي الجمال فيها ، وأقدر على الإيقاع من طفل آخر لم تتح له نفس الظروف ، مع أن الطفلين قد يكونان مستعدين بفطرتهما لتذوق الجمال الموسيقي والاستجابة له . وقد أجرى بعض علماء الدراسات النفسية تجارب كثيرة على الأطفال والكبار

في البيئة الواحدة ، وذلك بأن عرضوا عليهم صوراً عدة لمناظر مختلفة ثم طلبوهم بترتيبها حسب ما تترك في نفوسهم من أثر ، وعلى قدر ما يشعرون فيها من جمال . وكرروا التجارب في ميادين أخرى من ميادين الفن ، وذلك بأن عرضوا عليهم قطعاً مختلفة من الشعر ، وأسمعهم ألواناً متباينة من النغم الموسيقي . ثم كان أن حدثوا عن نتائج هذه الاختبارات حديثاً طريفاً أكدوا فيه أن هناك قدرأ مشتركاً بين الناس من تلك التي تسمى حاسة الجمال ، وأن هذا القدر فطري عزيز ولد معنا ، وليس مكتسباً من تجارب أو دربة . وأصحاب هذا الرأي لا يبالغون في ذلك القدر المشترك بأكثر من اتحاد في نسبة الذكاء العام بين الأفراد موضع التجربة ، أي أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الذكاء العام وما ينشأ عليه المرء من إحساس بالجمال . وتفوق أحدنا على الآخر في هذه الناحية يتكون فيما بعد بالتجارب الخاصة ، أو ما يمكن أن يسمى بالدربة والمران .

وهناك فريق آخر من أهل الفن يرون أن الإحساس بالجمال أمر اعتباري شخصي يختلف فيه اختلافاً بيناً ، ولا تكاد تصل فيه إلى مقاييس مشتركة ، وهو في كل منا نتيجة لما صادفنا من ظروف وما سرهنا به من تجارب . فالمرء قد يؤثر لونا على آخر لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين ما يؤثر من ألوان وما صادفه من تجارب ، كما قد يؤثر لحناً هادئاً رقيقاً لما يثيره فيه مثل هذا النغم من ذكريات محببة عنده ، كما قد يعجب بتمثال من التماثيل لما قد يرتبط بهيكله العام من أمور أو أحداث مرت في حياته الخاصة . فمقاس الجمال عند هؤلاء يعزى أولاً وأخيراً إلى ما يمكن أن يسمى بالتذوق الشخصي المكتسب من التجارب الشخصية .

وقد كان بين هؤلاء وهؤلاء جدل وقشاش في عصور عدة ، وأغلب الظن أن مثل هذا الاختلاف في وجهات النظر سبق ما بقيت نواحي النفس الإنسانية غامضة لا نستشف منها إلا قدرأ ضئيلاً من أسرارها وخفاياها . وللشعر نواح عدة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ،

واسخدام في توالي المقاطع وتعدد بعضها بعد قدر معين منها ، وكل هذا هو ما سمي به
 بموسيقى الشعر . ويستمتع الصغار والكبار بما في الشعر من موسيقى ، ويدرك
 الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأحياء والصور .
 ويعزو بعض رجال علم النفس الموسيقى مثل هذه القدرة إلى أن الطفل جزء من
 نظام الكون العام الذي تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظمة مسجلة ؛ فلا عرامة
 أن يميل الطفل إلى كل ما هو منتظم مسجل من الكلام . ويعزو آخرون إلى
 ما في الكلام المسجل المنتظم من تكرار مقاطع معينة في مواضع معينة ، والتكرار
 مما يميل إليه الطفل في كل نواحي النشاط المصلي . فهو لما يبلغ أشهراً من سنة
 يحرك رجليه ويديه ويهز رأسه هزات منتظمة ، لا بل العمل الواحد وإنما يستمتع
 بتكرره ويحذ فيه كل اللذة والمتعة ، فإذا شب قليلاً واستطاع حمل الكرة أحد
 ينفذها ويتنقلها في صورة واحدة دون مثل أو سأم ، وهو يشمر في حلال هذا النوع
 من النشاط بالتعوق والمقدرة على أداء العمل الواحد مرات يعلم الله قدرها ، مما
 يبعث عنده الرضا عن نفسه والإعجاب بتقدرته . وليس الكلام إلا نشاطاً عضلياً
 وتكرر المقاطع فيه أو تردد بعضها بين حين وحين مما يريد من غبطة الطفل
 ويرضى منه إلى التكرار . هذا إلى أن الكلام المسجل المنتظم أقل عشاً على
 الدائرة السمعية وأيسر في إعادته وترديده . والطفل يشعر بتقدرته على ترديد هذا
 النوع المسجل في الأصوات ، المكرر في المقاطع ، دون إرهاق لما كثره السمعية
 الناشئة القليلة القدرة والمران . ويكفي أن يشمر الطفل متعوقه وقدرته على عمل
 شيء ليقوم به ويكرر القيام به مرات لا سكاذا تنتهي ، مما قد يسأم معه الكبار
 حوله ويصحبون . وفي كل هذا إرضاء لقراظه وميوله الطبيعية . والدائرة السمعية
 في السنين الأولى من حياة الأطفال مرهفة تلتقط كل المسوعات وتعيها ، ولعل
 في هذا سرّاً من أسرار إتقان الطفل للغة والديه . وقد حدثنا أحد علماء اللغات
 عن تجربة له مع طفله تريثاً أن إخراج الطفل للنم وموسيقى الكلام يسبق إدراكه

لعبه وألفاظه المعقدة فقال : إنه يصادف أن كان مع ولده في عاصمة السويد ، وأن طعنه هناك قد مرّ بتحفة من تحارب الأطفال القسية وهي حلقة الشعر على يد سيدة سويدية ، وقد سمعها تتحدث باسمي في أثناء الحلقة ، فارتطبت في دمه الصغير نضمة كلامها تلك التحفة القسية . فعاش سافر مع أمه بعد هذا بعدة شهور إلى بلاد الدويج وسمع حديث الناس حوله عما شبه النعمة الموسيقية التي سمعها في السويد المعجزة ، كَيْتَ طَدَّ منه أنه سيمر بتحفة حلقة الشعر مرة ثانية ، وذلك للشبه الكبير بين نعمة الكلام في كل من المنسكتين .

والطامل في السنين الأولى من حياته مرهف الخواس ويرى كل ما كان يسمع أكثر حواسه إرهاباً ، إذ يدرك سمعه على مجموعات متشابهة من الأصوات لا تتكاد تنسى عند حصره . فهو ولا يزال في مهده غير قادر على التحول من صوته ليرى ما يحيط به ، يسمع أصوات الكبار في المنزل وقد يسمع أصوات الباعة في الطريق كما قد يسمع حنة العرصات والسيارات وصعير القطارات وصعير الموسيقى وغير ذلك من أنواع الأصوات التي قد تعرض لأذى الطفل منذ ولادته . وفي كل هذا يدرك سمعه ومران لآذيه . فلا عراة أن يشغل الطفل مستعداً لانتقاط هذه الأصوات والتميز بها قبل أن يدرك معنى مصادرها ، ولا عراة أن يقول التحليل في أمثلهم « لأزير الصعير ذات آذن كبر » ، مشيرين عندهم هذا إلى الأطلال وما يسترعى أسماعهم من كل صوت يرن في محيطهم وثقافة الطفل في هذه المرحلة من حياته ستكون في الأعم الأغلب عن طرق الأذنين ، فهو يتعلم الكلام عن طريقهما ، وتتمو مذاكرته عن طريقهما . وليس أدروع في كل حياة الإنسان من قدرته على الكلام الذي يميزه من سائر الحيوانات ، ويسمو به فوق كل أنواع الحيوان .

وهذا المران السمعى هو الذى يعدّ الطفل للتمييز بين الأصوات المنسجمة وغيرها من لا تألف بينها ولا اسحام ، يعدّه لتلقى الكلام الموزون اللغنى في عظة

وسرور ، فلا يكاد وهو صغير يسمع الأشودة مرات حتى يرددها عن ظهر قلب ، وحتى يشدها ويكرر إشادها . على أن استحابة الطفل لثل هذا الكلام الموزون المقي بحصص في عاب الأحيان لقدرة ذاكرته السعوية ، فإذا طالت الفقرات قل أن نتردد معاطف القافية تاه الطفل الصغير في قصائرها الشاسع ولم يستطع استساعة ما فيها من وزن وتقمية ، ولهذا يلحظ أنه يميل إلى السجع قصير الفقرات ، وإلى الأبيات قصيرة لأشطر ، وإلى التقمية السريعة العاحلة التي تتكرر بعضها مع كل شطر وفي عدة أشطر . وإذا كثرت مداركه وبدأ ينسج على ما في الكلام الموزون من معان وصور ، أخذ أصحاً تطلب تمويهاً في القافية . ومثل الطفل في هذا مثل الأمم البدائية في موسيقاها البسيطة ذات الألون الواحد ، ولا بدت تلك الموسيقى أن تتعدد نغماتها وسنوع كل ارتعت المادرك في هذه الأمة . ثم قد يصحح هذا الطفل بساً صعباً مذكراً فيقصر إشادها على ما في شعر من صور وأحيلة غير منق بالانغماس وتردد الأصوات في أشطره ، وحينئذ قد ينتج كلاماً موزوناً غير مقي يطلق عليه الشعر المرسل

ويحدث من كشوا في عم النفس الموسيقي عن كيفية شعور المرء مع الكلام فيقولون : إن هناك ميلاً عرزي في كل كسنة من عدة مقاصع تشبه الفقرات انقصار أو العبارات الصعبة . فقد نسمع في عشر من النواحي ما يكاد يبع حامين منقطعاً صوتياً ، تسمها الأذن فتستقطب كتلاً من مقاطع تطول أو تقصر ، وإذا ترددت في أواخر هذه الكتلة الصوتية مقاطع بعضها شعرياً بسهولة ترديدها ، وأحسبنا معطلة وسرور حين سماعها ، ونعت هذا فيما الرضا والأطمئنان إليها . وهذا يلاحظ سرّاً من أسرار حبنا للكلام الموزون المقي . على أنهم يصرون على وجود تلك التي تسمى بالوهبة الموسيقية ، ويرون أنها تختلف في القدرة على خلق الوزن فيما نسمع . فما من يكتمل المقاطع بحيث يسمعها منسجمة مترية . وما من يسمعها وقد طغى بعضها على حدود بعض ، ولا يدرك لها ورّاً أو اسجماً .

وهي صرون لنا أمثلة لهذه الطاهرة فيدكروننا بميل بعضها إلى سكتيل ذفات الساعة
أو حركات القطار فوق القنصان بحيث يكون هذا النغم من تلك الأصوات ممّا
مسجحة. دافواصل كفواصل الموسيقى ، ونلت هي القدرة على خلق النغم الموسيقي .
من يرون أن هذا النوع من الناس قادر على تكوين النغم في خياله دون إطلاق
به أو جماع له ، فكان هاتماً حقيقياً يصبح بذلك الأنعام على محيطته فتكون ممّا
موسيقياً قبل أن تصبح مسموعة مجهورية .

وعلى هذا لا بد لسامع الشعر أن يكتس من مقاطعه بحيث يسمعه مورودة
مسجحة ، وأن تكون له تلك الموهبة ليدرك كل ما في الكلام من موسيقى ونغم .
وهم يرون لهذا أن القدرة على تذوق ما في الشعر من وزن متوقف إلى حد كبير
على مثل هذه المواهب العززية . على أن لا نميل إلى المغالاة معهم في هذه الدحية
فنسب إلى تلك الدحية الخفية الفاضلة التي تسمى حياءاً بالمرزة وأخرى بالقطرة
قدراً كبيراً من تذوق موسيقى الشعر . ونحن أميل إلى حمل الأمر أمر الإدركة
والذكاء العام أكثر من أي شيء آخر . وبكفي على الأقل في ناحية موسيقى
الشعر أن يمود المرء إشاد الشعر ، وأن يكون ممن وهو قدراً كافياً من الذكاء
العام ليدرك تمام الإحداث ما في الشعر من موسيقى ونغم .

(٢)

أثر النغم

أحسن القدماء كما يحس المحدثون بالقدرة على تذكر الكلام الموزون وترويده
دون إرهاق للذاكرة . ولعل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روى لنا من
أشعار القدماء إذا قيس بما روى من نظم من حفظ الشعر وتذكره أيسر
وأهون . ولعل السر في هذا هو ما في الشعر من انسجام انقطاع وتواليها بحيث
تحصع لنظام خاص في هذا التوالى . ومتى درست الآداب على هذا النظام الخاص

ألفته وتوقعته في أثناء سماعها . ومثل الوزن في هذا مثل كل شيء منظم التركيب مسجوع الأجزاء يدرك المرء - بسهولة سر توالي أجزائه وتركيبها جيداً مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالي من النظام والانسجام . ويدرك في هذا تلك الأجزاء المعككة التي يطالب الأطفال في لعبهم بتركيبها حيث تأخذ شكلاً منتظماً لشيء ما ، فلا يثبت الطفل بعد مرار قليل أن يكون من تلك الأجزاء أشياء مسجوعة ، مدكرأ في سهولة و سر مما يترك منه كل شيء من هذه الأشياء . وكذلك حين مكثل مقاطع الكلام ككتيلاً مسجوعاً ذا نظم منظم يسهل عينا أن يعيد منه ، سواء تلك المجموعة الكبرى التي سمينا شطراً أو بيتاً ، معينين علامات وإشارات بعضها في نظام توالي المقاطع ، والبعض الآخر فيما يسمى بالقافية . وقد مرت على هذا شمع فينا رغبة التفوق ، وتنتعش في نفوسنا حماسة وشغافاً ذهنياً نحو هذا مستعدين لتكرار هذا النوع من العمل مع قدرة عليه وسيطرة له .

والكلام الموزون ذو النظم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عالياً وذلك لما فيه من توقع مقاطع خاصة مسجوعة مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبؤ إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات معينة سميناها بالقافية . فهو كالعقد المطوم تتحد الخمرة من حرزاته في موضع ما ، شكلاً خاصاً وجميعاً خاصاً ولولاً خاصاً ، فإذا اعتصمت في شيء من هذا أصبحت نايبة غير مسجوعة مع نظام هذا العقد من فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ونتوقع البعض الآخر ، وذلك حين تمر المران الكافي على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن . قد نسمع بيتاً كبيت شوقي :

أحل وإن طال الزمان موائى أحلى يدبك من الحللى الوافى

فلا يكاد يطلق الشطر بالمقطعين الأولين من البيت حتى نتوقع بعدها مقطعاً ثالثاً من نوع آخر ، لأن الوزن العربي لا يقبل توالى أكثر من مقطعين من هذا النوع الذي يسمى بالمقطع المتحرك أو القصير .

ونحن نتوقع بعد أن نمرن إمران الكافي على تذوق ما في مثل هذا اللون من
استخدام بعد « ما » في قوله « الزمان » ، إما مقطعين متحركين قصيرين أو مقطعاً
واحداً ، كما بدلا منها معاً ، كذلك نتوقع في هذا اللون بعد عشرة من
المقاطع أن يتردد أصوات بعضها بنتهى - ما يسمى بشطر ، وأحياناً نحن نتوقع
بعد ثلث أو عشر من التوازي أن ينتهي بشد است . فعملية التوقع مستمرة حين
سماع الإيحاء تسترعى من الالتهام وبشطر .

وقد يثمر الشاعر فيحاط به توقعه السامع ، وذلك من شمع وحياً من وحيه
تحوزه قوايين العظم ، كأن سوح في القافية أو يصرع حيث لا يجب التصريح ،
وكل هذا مما يشير إلى إلهام أو سعت على الإعجاب والاهتمام .

فيما سيطر المعنى الشعري على السامع وجدد له أعمالاً في صورة الحزن حياً ،
والهجة حياً آخر ، والآخر من أحياناً ، وصحب هذا الانفعال النفسي هرات حسامية
معترة ومنصبة بحظوظ في الشد وسامعية معاً .

- ٣ -

الموسيقى أبرز صفات الشعر

كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً حديداً يميزه من النثر
بلا ما يشتمل عليه من لأوراء والقوافي . وكان قديمه أرسطو في كتاب الشعر
يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى عنتين : الأولى عبارة عزيرة أو
التقديد ، والثانية عبارة لموسيقى أو الإحساس بالبحر ثم بدأ النقد في العصور
المتأخرة يرون في الشعر أموراً أخرى يعبرون عنها بالصورة والأخيلة حياً ،
وبصورة ما عطفة ولافعال النفس حياً آخر ، وأحياناً يحددون الشعر من
بمطلق وما يمت للعقل وبطام فكره بصفة . فيدا حاولوا تعريف الشعر رأيت
نفساً واختلافاً ولم يقدروا على استيعاب أو يتفقوا على تعريف جامع مانع ونحن

يسوق هذا طرفة من تلك التعاريف المختلفة التي عنت لبعض الأدباء وناقدي
الأدب في أوروبا:

١ - ماثيو أولد : « يقول إن الشعر هو حد الحياة والكشف عن القيم
التي يراها الشاعر في هذه الحياة أو في جزء منها ينم به الشاعر » !!

أست ترى معنى أن مثل هذا التعريف ينطبق على الشعر والمثل معاً ؟ قدس
هناك من يكتب حول الشعر مع الصدق

٢ - « شيلي » يصف الشعر : « حير كلمات صفت في حير صام »
هذا تساهلاً عن مقياس لوصف « حير » لم سكند يصغر عما يقع . وذلك لأن
المثل المعنى ليس في الحقيقة إلا خير كلام نظم ورس حير نظام ، بل قد ينطبق
مثل هذا التعريف على بعض الإعلانات التي تختار أعاطف اختياراً دقيقاً وترى
كلاً . حير ترسم .

٣ - ومن الأدباء من يصف الشعر بأنه عاطفة يذكرها الشاعر وقت هبوبه ،
ومهم من يقول في الشعر « هو ذلك الكلام الخلد » ، ومنهم من يشير إلى الشعر
قائلاً : « الشعر طريقة خاصة من طرق استعمال اللغة » .

وكل هذه المحاولات يندت على شيء فناء تدن على أن ناقدي الأدب
لا يفتخرون من الشعر بالصورة وبصمه الخاص ، ويحولون انقباش في مديته أدهم
يطفرون فيها ، سرار وحصائص أخرى تميزه من المثل . ولذا يراه يعمدون إلى
إثارة العواطف وإلى الأخبة فيعمدون منها خاصية تعب في الشعر ، إن لم ينفرد
بها دون المثل ثم هم يحدوننا أحياناً عن نوع من الشعر يحط بالعقل والحكمة ،
وسعد كل البعد عن الحيات والعاطفة . وقد أحسوا في أقوالهم نوع من الإصرار
قالوا في صراحة : « نحن لا نستطيع للشعر عن طريق العاطفة وحدها ، ولا
استعجيله عن طريق العقل وحده ، وإنما نستطيع له بكل هوس وبكل ما فيه

من عاطفة ودكاه . وحير الشعر ما كان مزيجاً من عاطفة وعقل معاً ، من إتران وهوج معاً ، واقعياً وحيالياً معاً ، وبذلك هي الحياة »^(١) .

ولسنا سعى هنا أن نثير جدلاً أو نقاشاً مع المحدثين من ناقدي الأدب حول الشعر ومصدره وخصائصه ، لأنهم جميعاً يتحدثون آخر الأمر إلى صورة الشعر من أوزان وقواف ، وبروز فيها الخاصية الواضحة التي لا غموض فيها ولا إهمام . يتحدثون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيرونها تريد من انتمائها ونصق على السكك حياة فوق حياتها ، ونجعل بحس معانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلاً عميقاً واقعياً . هذا إلى أنها نهت الكلام مطهرًا من مظاهر العظمة والخلل ، وتعمله مصقولاً مهدباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه . وكل هذا ، بنظرنا ، أربعة في قراءته وإشادته وترديد هذا الإشاد مراراً وتكراراً .

ونثر الكلام قد يشمل على نوع من الموسيقى ، نراه في صعود الصوت وهبوطه أثناء الخطاب ، كما قد نراها في صورة قواف تنتهي بها فقرات ما يسمى بالجمع ، ذلك الذي يندرج فيه عدد من المعاني ، وعدد من المعاني يكاد يكون محددًا . وفي كل هذا ، موسيقى والكسب في الشعر من نوع أرق ، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها ، لأن نظامها لا يمكن الخروج عنه .

وليس يصير الشعر أن تستعار موسيقاه في نظم ما ليس من أعراض الشعر كما فعل بعض القدماء في نظم حقائق العلوم . وليس يبرر مثل هذا أن سبب الشعر حير خصائصه ، وأن مجردة من حير معالنه . فالمراتب لا تصح طاووساً حين يخلع عليه ريش الطاووس ، وإن نحن فطنا لهذا لم يكن قد جردنا الطاووس من أوصاف معالنه وخصائصه وهي زينة الريش وهيبته . وهل يصير الملوك والحكام أن تستعار ملابسهم وتيجانهم ومواكهم وكل ما لهم من مظاهر السلطان فتشمل

هوق المسرح وفي دور السبيل؟ وهل مثل هذا مما يجمنا قول لم يكن التاج من حصائص الملوك لأن فلاناً الممثل قد لسه في رواية كذا؟ .

كذلك إذا رويت لنا أشعر أمة من الأمم وقد خلت من القوافي فليس مثل هذا مما يلب الشعر كله من موسيقاه ، أو يجرده من أبرز حصائصه وهي الموسيقى والنم . وحروج شاعر عن نظام القوافي والتزامها ، أو حيدة شعب من الشعوب عن سراعة القوافي في أشعاره ، لا يبرر أن نقول مع بعض القائلين : يجب أن يلتصق في الشعر أمراً آخر غير الموسيقى يميزه من النثر .

فالشعر جاء ، من القدم موروثاً منقى ، وأشعر لا يزال في حل الأمم موروثاً منقى ، ترى موسيقاه في أشعار الدثائين وأهل الحضارة ، ويستمتع بها هؤلاء ، وهؤلاء ، ويحفظ عليها هؤلاء ، وهؤلاء .

فليحاول النقد إذن ما شئت لم اخلولة ، التعمش عن كل أسرار الشعر ، وليصوروها لما ما شاء لهم التصوير ، وليكشعوا إذا ما قد يكون فيه من أحيلة واستعارات وتشبيه وبحار ، وليؤنموا من مثل هذا عملاً أو فناً للناس ، غير أنا بطامع منهم أن يصنعوا موسيقى الشعر في محبها الأسى ، والا يقرروها شيء آخر قد يمترون عليه في بعض الأشعار ، أو يمترون في البحث عنه والتعقيب . فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تفعل لموسيقاه العوس وتتناثر بها القلوب .

١ (٤)

التجديد في موسيقى الشعر

حين يستعرض ما درجت عليه الشعوب من أوزان وقوافي لأشعارها ، وما ألفوه من نظام لتلك الأوزان والقوافي ، ملحظ أن التجديد فيها نادر ، وأن نظورها على حدأ ، تمر عليها القرون والأجيال دون أن بصيها ما يسترعى

الاسماء أو يلمت الأقطار . وذلك لأن ألفة الوزن وشيوعه في البيئة اللغوية يتطلب زمناً طويلاً وإتقاناً شعرياً كثيراً حتى يعتاده جمهور كبير من السامعين ، ويستسيحوا ما فيه من نظم وموسيقى . ومن الأوزان في هذا كمثل قواعد اللغة وتركيب حملها ، تطورها بطنى . جداً إذا قيس بتطور أصواتها أو تطور نسج الكلمة فيها . وقد جاء الإسلام فوجد للشعر العربي نظاماً حاصلاً في أوزانه وقوافيه جمعها الخليل بن أحمد فيما سماه علم العروض ، وقد ظل هذا النظام يراعى مراعاة تامة حتى عصره الحديث . ولا يزال شعراؤنا المحدثون يسبحون على منواله ويهجون نهجه وهم به راضون فاعلموا . على أنه قد أتى على نظام القافية عهد رأينا الشعراء فيه يميلون إلى سوسنها والتفنن في طرفها ، وحاولوا لنا بالوشحات والرباع والخمس وغير ذلك من فنون اقتصرت على تنوع القافية دون مساس بالأوزان في أغلب الأحيان . وليس محمود الوزن مما ييب الشعر العربي أو أى شعر في قبيل أو كثير ، فالشاعر لاهل وإن فسد أوزانه ولم تنوع قوافيه يستطيع أن يجيد وأن يطرب الأسماع كما يهز القلوب . وهذا التطور البطي ، في الأوزان أمر طبعي لأن الشعوب تتطلب الزمن الطويل ، وتكرار الوزن الواحد على الأسماع أحياناً وقروناً وعلى يدى شعراء متعددين ، قبل أن تثلب الآذان ذلك الوزن وتكتل من منطمة بجميع مسحة فيها النغم وفيها موسيقى . وليس نظم الشاعر لنفسه أو يستقى ما ينتجه في حرر حصين ، راعى ألا يصل إليه العيون والأسماع ، ولكنه يعرض ما ينظم على أسمع غيره ، ويرعب منهم أن يشركوه عاطفته ووجدانه ، حتى حين يعمر عن أحاسيسه الخاصة وتجاربه التي يريد سترها عن الناس . فإذا خرج بعض الشعراء في حبس شعره وإحفاه وهو حتى يستكمل لنا الأحيان المتعاقبة بشر الخيد منه وديوعه بين الناس . الشاعر إذاً سطم ليستمتع هو منه ولتمتع الآخرين بالخيد منه . ولأنه من الدرجة والبرهان على وزن معينه قبل أن نأخذه ونسجعه . وأوزان الشعر في هذا كاللوسيقى القومية دلتها فمحبتها

ولا يرمى عنها بديلا فبدأ سمعها موسيقى أمة أخرى حسنا بمراتها وتمر
معطما بها حتى سمعها سرات وسرات ، فبدأ في تدوئها والارياح إليها .
والدس عادة لا يقاوم الطفرة في تطور موسيقاهم أو أوزان شعرهم ، وسكهم حين
يصرون سواح من الجمال الحديدية في مثل هذا التطور ، وتشكر على أسماعهم
تلك الأنغام الحديدية بأحدون في الإقباس عيب رويداً رويداً . وقد شهد عصره
التحديث تطورا في موسيقاه ، وصطنع هذا التطور بعد من أنون لموسيقى
العربية حينه ، وموسيقى الأمم الشرقية لأخرى حين آخر ، ورأيت الخيل الدشي .
يقبل على هذا التحديد في حسن واعة ، ويؤثره على ما شاع عندنا من موسيقى
في القرن الماضي .

أما في أوزان الشعر وفوقه فلا سكاك بظفر من شعرانا المحدثين الحديد ،
فقد علت عنايتهم بالأحالة ، وحرصهم على راحة في المعنى ، وأهموا احية
الموسيقى الشعرية فليس منهم من حوّل الحديد فيهم أو التقى في بعضها .
وربما كان للكتابة والقراءة أثر في هذا ، وشعر يقرأ الآن أكثر مما يسمع ،
وسطر إليه مدود فوق الصحف أكثر مما سمعه بغمده شعر وموسيقى . وقد يظن
طال أنه لا سبيل إلى مثل هذا التحديد ، فقد ورثنا لأوروبا عن شعراء العربية ،
ولا يصح الخروج عنهم أو خيطة عن نظامها . فهي قواعد راسخة ثابتة يجب
على كل شاعر عربي أن يتربها . ومثل هذا القول يشبه ما ذهب إليه
« وردزورث » في شأن اوزن والقافية حين أكد على أن لها مذهباً مقروءة
موحدة لا مجال فيها للخروج على النظم المرسوم ولا تحكم الشاعر في القدر^(١) .
قال « وردزورث » هذا القول في معرض نقض عيب بينه وبين صديقه
« كولردج » الذي لم يطق صبرا على سماع مثل هذا الرأي وانحصر بصيحه :
« أشاعر هذا الذي يشكك عنه شاعر لا أولى به أن يسي أحق أو محبوا

(١) من الوجهة الفنية — خلف القافية — صفحة ٧٠

أو - على أحسن حاله - دعنا أو وإها حاملا ، وهلا نستطيع مثل هذه الأدمعة أن تطلق يد العوصى كذلك في الوزن والتقفية ؟ .

وفي الحق أنه يجب أن نتوسط في الأمر بحيث لا يصبح الأوزان والتقوى حامدة كما يريد لها « وردزورث » ، ولا تنطرف إليها العوصى كما يسعى « كولردج » ومن الممكن للمحدثين من شعرائنا أن يحددوا ولكن بقدر وفي أناة ورفق ، حتى لا يفحوا غراءهم وسامعهم بما لم يسموا ، أو بما لا يمت للتقديم بأي صفة . وإنا يسكون ذلك بالانقصار في ضمهم على ما شاع من أوزان ، وإهمال غيرها إهمالا تاما . فبدأ انتسكروا وربما حاولوا جهدهم أن ينطسوا منه كثيرا وأن يتعبدوا في كثرة العظم منه بحيث يصبح شائعا مأثورا ، ونقرب سنة شيوعه من تلك الأثران التي ألقها الناس وتعودوها . وليس من الغفول طمعا أن يسكون لكل شاعر أوزانه الخاصة ، بل لابد من الانحداد في معظم الأوزان والتقارب في سنة شيوعها في أشعر الشعراء ، حتى ألقها الآذن وتسفرج إليها نفوس السامعين . ولا نستطيع أن نصور تلك العفول الحسنة التي أحرحت روائع الأحيلة ، والمعاني السامية ، عاحرة أو فاضرة عن التعبد والانتكار في موسيقى الشعر أيضا . ولكن لا إشاد وإهماله في عصرنا الحداث هو ائدى أفقدا إلى حد كبير ، تدوق موسيقى الشعرية ، وذهل شعراءنا بعصرهم عن النفس فيما وخلق الجديد منها .

الفصل الثاني

الجرس في اللفظ الشعري

١١٠

هل لجرس المؤلفات ضوابط ؟

حين حاول القدماء تعريف الشعر عرفوه بأنه الكلام لموروث المقى بهم يرون الاستحسان لموسيقى في نولى مقاطع الكلام وحصوعها إلى ترتيب خاص ، مصداقاً إلى هذا تردد القوي وكرارها ، ثم حصية تغير الشعر من البثر . على أهم كانوا يدركون تمام الإدراك أن الشعر يواحي أخرى تتعمق بمعنى الشعري وما فيه من حيال وصور جديدة لم تكن محطرات على « ب » ، تؤثر في النفس تأثيراً شديداً ، وتثير من العاطفة ، ولا بدعاً الشعر فيها إلى مطلق العقل والتفكير المهادى الرزين .

فطنوا إلى هذا ولكم لم يصمدوه تعريف الشعر العربي ، اكتفاء بتلك الصفة التي تسترعى الأنسده أولاً ، والتي تطرب لها الأسماع ، وهي موسيقى الشعر ووافق المقاطع في سحره . غير أن منهم من لمح بساحية المعنى وأودع إليها إيماءة قصيرة مثل صاحب البيان والتبيين إذ يقول : « الشعر شيء تحيش به صدورنا متفذه على أسننا »

ثم جاء من حيدون فوضح هذا بعض التوضيح وجعل الوزن والقوافي أساساً من أسس الشعر وأصاف إليه الخيال في قوله : « الشعر هو الكلام المهي على الاستعارة والأوصاف ، المعصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي » .

وماء المحدثون وبدأوا يطورون إلى شعر في حات عدة وصعوا له أركاء
ثلاثة يجب أن تتحقق في الكلام يسمى شعراً :

أولها أن معنيه نصب في صور حيوية خير حين القدرى أو الباع .
ثانيها أن تتوفر في المقاطعة الصفة المتجانس بين اللفظ والمعنى ، وذلك أن
تكون اللفظ رفيقاً في موضع رقة ، قوياً عفيفاً في موضع القوة
والعنف ، وأن تتوفر فيه صفة حرس موسيقى ، وألا تكون اللفظ
متداً أو كثير اشباع لا يرجح به بدوى الشعرى

ثالثها : لوزن الشعرى وحصول الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص
ويصعبها هما البحث عن معنى الخرس لموسيقى في اللفظ الشعرى ، لأن بعض
المحدثين قد وصعوا هذه الصفة بأنها أحسن من لغة الشعر ، ولكن أشد حياء
ويصعب جداً الدلالة عليها .^(١)

على أنقدماء حين بدأوا وضع معجزة وحصر كلامهم « معكبر وفيه يمكن أن
تتكون من كلمات ثمانية عشر حرفاً ، ذبابة وعشرين كلمة ستة واحدة
عدد روى السهول على أن الحبيب من تحدده ذلك في كتب العين عدد
الكلمات التي يمكن أن تتكون من ٢٨ حرفاً ووحدهم يريد على اثني عشر
مليوناً من الكلمات ولكن أنا كثر ربيدي حين حنصر كتب الخليل
« العين » ذكر أن عدد الكلمات لممكنة عملاً لا سكاذاً نحو ستة ملايين
وصف مليون ، وأن المستعمل منها عملاً لا سكاذاً يزيد على ستة آلاف .^(٢)

على أن من أصحاب معجزة من فتحرو بكثرة ما أحصوه من كلمات اللغة
العربية ، وعدوا هذا شهاداً على سعة اطلاعهم ودقة إحصائهم . فيروى أن
صاحب الصحيح قد جمع في معجزة نحو أربعين ألفاً من مواد لغة ، ثم روى أن

(١) التوجيه الأدبي صفحة ١٩٣ .

(٢) حورم ريدان جزء من صفحة ١٢٢

مهموسةً ، ولكنه نسو الخط اعتبر التاء أقوى من الدال في « وتد » مع أنه لا فرق بين التاء والدال إلا في أن التاء مهموسة ، لدال نظيرها المحجور هذا السد مسجوب عنه حين نقول إن مراده من الأقوى عامض لا يستطيع تفسيره في ضوء القوايين الصوتية الحديثة

ومع هذا فكلام من حى - فص بعضه بعضاً ، فالخروف في أمثله م بعد ذلك المحيرة لمباشرة التي سبب لاسمته ، وطهرة لم تحو الهاء في « أهل » ، بل فصل بينهما ، سمعة التي هي صوت من نية الكسرة لا فصل أهمية في المبحث الصوتية عن المبرة أم الهاء كذلك لم تحو اء « اللام » في « أرل » ، بل فصلت الضمة بينهما .

ثم عرّض اس حى للاربعى مرة مذ كلام طويل فهم من الثلاثى ، ونقد كل من الطبعي في رأى اس حى أن يهمل من الرابعى أكثر من فهم من الثلاثى ، وصرح مثلاً هذا وثلاً ، بل ما يمكن أن يكون من لأحرف لأربعة (الء ، الفء ، الهاء ، الراء) عوارسة ، عشرين تركيباً لمستعمل منها أربعة وهي :

عقرب ربيع عرغب ، عقرب

كذلك رى اس حى أن الكثرة العلة من مشتعات خمس مذاهمت ، و يمكن أن تكون من حروف « سرحل » يزيد على مائة تركيب لم يستعمل منها إلا هذه الكلمة ، وهو بهذا يرى أنه قد زدت حروف الكلمة ست مشتقة بها المستعملة في اللغة سبب لاسمها

على أن اس حى قد أحس في طريقة لاسمها هذه بواحي نقص « رد تدعيمه بحجج أحدى نفسها بساً ، وكاف في دعمه مشقة وعناء ، فحياناً يعرف الاستعمال ، الإهمال إلى حكمة زهاء العربى في عصيل صوب على صوت مثل قوله إن اسعير « قصر » في الناس من الذكولات ، و « حصم » في الرطب منها ،

ما في القاف من قوة وشدة لبست في « اخفاء » ا وهما ل بعض التراكيب قد تكون
لبت بحرفه ل بعد عهدنا عن رمن وضع الالة

وأعرب ما في كلام ابن حى مطلقه في غير اهل ما اهل من تراكيب
لا يرى في حروفها استقلا مثل « خع » التي همسها الله العربية ، مع سهولة
الناطق بها . و من حى يرى أن هذا النوع في لاله كان حملا على راعى
فكما أهملت صميم وتر كيب من . . نعى أهملت . كيب من الانثى أيضا

ومن حين نقرا كلام ابن حى في هذا الفصل شعر . أن استعمال ما استعمال
وهو . اهل كل مائة مائة مائة . ادى بن ارب ، وقد قصدوا قصدا إلى
اهل ما اهلوا الحكمة أو اوسب على مطلق دعا به . فكان الخاصة
من العرب كانوا يعقدون مؤتمرات وفجرون ف ا ب في شأن السكك

وقد يكون من العتث البحث عن سر ما اهل من تراكيب ، وليس المناسب
لنهل هذه الطاهرة التي هي نتيجة تطور الالة العربية خلال قرون عديدة لا تسكاد
ندرى عم شكا . وبعد . وحب أن نطرق إلى ما روى فعلا من كلمات مستعمدة وأن
غير منها الكثير الشيوخ من القليل الادر ، بعد نصل إلى دعدة مستظمة ، هو
موجود ومعترف به ، وهو ما يشبه دراسة الملايين مصاحبة السكامة والكلام

فهل البلاغة في كسهم شرطو في وصف السكامة ، مصححة أن تكون
حاية من تدافع احروف ، وبصرون هذا مثله سم « جمع » وقبول عنه به
« ت في الصحراء » ثم يسبون إلى اخیال أنه « ل شل هذه السكامة » قد سمع
كلمة شبه « هي « جمع » ثم يحذفون في صحة هذه السكامة وبروهم . مصرمه
« الجمع » ا ثم حذفهم دون كلمة أخرى جاءت في شعر مري القيس ويروهم
قول شبه « هي « م شررات » في قوله نصف شعر محبته :

ورع يزین المتن أسود فاحم أثبت كفتو النحلة المتعشکل

عدائره مستشررت إلى العلا نصل انه ادى في منى ومرسل

وما حروفه يعبر بها حروف في هذين من صوتها الخرق العنصر
الصحيح ، وثاني شئ الأول أن العين واحد ، لا تأخذ وحدها مع الآخر
من غير فصل ، ولذا هو أن « ه » العين في « صحيح » قد فصت بميم الصمة
التي هي « ه » ، وعلى هذا لا معنى لاعتباره العين « ه » مع « ه » من
الشيء ، لأن طه قد فصت من « ه » و « ه » كان النون في كلمة « لمعجم »
مرجحة بحرف العين لا بحرف « ه » ، وكذا « ه » حروف الخلق التي لا حروف
بعض بعض في الكلمة وحده لا زدر

أما ما يسمونه حروف في « مذهب » « فمذهب » الصواب أصلاً
كان « ح » من حروف في « مذهب » مع محوثة شين للزاء في
الكلمة ، حصة ، وهو ما يدر في لغة العرب ، وعلى هذا روى عن عثمان أنه
« مذهب » كذا « ح » حتى « ح » من فيه حروف ، لأن الحروف
في كلمة « ح » قد فصت بميم الحركات

وقد حذفت « ح » من أهل اللغة في معنى « ح » الحروف فرة « ح » في
معنى حروف الكلمة من حيث الجمع ، و « ح » المعنى الآخر في حروف
كذلك ذهب بعض اللغويين ، أن « ح » حروف حسن لا يدر فيه واستشهد
على هذا بكلمات مثل :

الشجر . الجيش . الغم

وسكن الحروف تنطق به « ح » قد فصت حركات بينها ، بما يدر العلق ،
فلا شاهد لهم ، يؤيد ما ذهبوا إليه في مثل هذه الكلمات . أما قولهم إن التصادم
قبيح واستشهدوا على هذا بكلمة مثل « ميم » فردود عليه أن قبح « ميم »
من في حروف ، وإنما قد عرفت في عرائض

ومن « ح » أو « ح » حروف حصة « ح » أقرب إلى الصواب .

كذلك أحرف الإطاني وهي :

الصاد الطاء الظاء الصاد

وكل هذه تتطلب للناطق موصفاً خاصاً ليس يحمل لتكلم بعض مشتقة إذا قيست سطرها من الحروف غير مطنقة مثل :

الذال . التاء . الذال . السين .

وقد أدت صعوبة النطق في وف الإطاني أن السخط ميل إلى التخصيص منها في اللهجات الحديثة .

والكلمة التي تتضمن أكثر من حرف من حروف اللمعة وهـ لا تتحدوا بعد من السكبات لسهولة النطق حتى لا يستخرج موسيه هـ

ب . قلة الأسماء وهذا سبب محض يختلف باختلاف اللغات ، فبعض شيوخه في لغة قد كثرت شيوخه في لغة أخرى ، وترب على كثرة الشيوخ الأسماء فكثرة تردد التركيب في اللغة تكون عذراً لها من العذات اللغوية وما يخرج عن تلك القواعد في اللغات الأخرى ، عذراً غير مأنف لا يستخرج إليه الآذان وسعتر الأسماء في نطقه . ويعرف من من سمو سمات الأسماء هذه الحقيقة ويدركونها تمام الإدراك فالتركيب الذي منما والشائع عذراً غير عسير على ألسنته ، ويتطلب من مراداً طويلاً قبل أن يفقه . ومصرى أو العربى بوجه عام حين يسمع اللغة الإنجليزية ويصادف كلمة مثل *Indigestion* ينمثر في نطقه ذلك لأن حروفها قد ركبت تركيباً نادراً يقع في منته ، وليس من تعودته ألسنته وأسماعها ، لذلك سمو مثل هذه الكلمة في الأسماء والأسماء وما يسميه أهل البلاغة بحاسة اللدوق في مثل هذه الأمور ليس في حقيقة لا وببدا التحركة المتكررة ، تلك التي تولد العادة والأسماء ، وبالعادة يصحح النطق سليقة ولا يجد المتكلم لبعته مشقة أو عسراً كذلك الأحسن عها . ومثل هذا مثل الموسيق العربية لا تسمي آداً ولا تستسمع حين سمعها نبرات الأولى ، فهذا ألفها أحسنها .

واللغة العربية في ركب أحرف كلها نتخذ طريقها الخاص ومهجتها لدى
تتميز به و كاد نتخصص هذا المبحث في .

١ . ندرة تلاقى أصوات حقيق بعضها مع بعض ، بل لا يكاد يتفق فيها إلا
العين و... و يرى العين تسو دة مثل « عهد » ، وقد اتصل « كلمة صمد »
هــب متصلا يرى كلاما من حروف حقيق يتكرر أن يكون هذه الكلمة مثل
بملاحة . بدمه . يسلمحه

٢ — هــب حروف اقرب منه يخرج أو الصنعة .

(أ) فملاقي الهمزة ، والهمزة بعضها بعضا لا كاد يحد في الامة العربية
(ب) وكذلك تلاقى الهمزة والهمزة . بعضها غير معروف في رايك
الكلمة العربية

(ح) ندرة التقاء صوتين من أصوات الصغير ، أو من ذوى صوته من
هــب الأصوات الشبيهة حروفه مثل
اراي . السين . الدال . التاء . الشين .

(د) هــب الهمزة من حروف لا يطبق أو الهمزة . حرف واحد منها
معها غير مطبق

(هـ) هــب أصوات نفسي حقيق بعضها مع بعض في الامة
العربية وتلك هي :

القاف . الكاف . الجيم القاهرية .

(و) التقاء أحرف وسط اللسان مثل .

الجيم (اللطشة) والشين .

تلك هي الصوائط العمة التي نتخصص في حروف في اللغة العربية ،
والتي إذا صدق أن وردت في كلمة من الكلمات نعتت الأسماء في لفظها ،
وقدعت على لأسماء ، ولذلك نعتها كلمة غير موسيقية أو رديئة لموسيقى نتخصصها

المصحة ، في كلامهم ، ونهر منها الشعراء في أشعارهم إلا حين يضطرون إليها
اضطراراً ولا يجدون غيرها ممدوحة وحيدة ، يهاب عليها استعمالها ، وتتعدد
المقادير مواضع طعن في الفاظ الشاعر .

وثقل السكت أو صعوبة النطق بها أمر سبى في اللغات ، فما يصعب
في لغة قد يسهل في أخرى وهو في كيات للغة واحدة أمر سبى أيضاً ،
ولا ينبغي أن تضع حد فاصلاً بين السكت الصعبة ، السكت السهلة . فسمت
الصعوبة في صعب منها بسمة واحدة ، سميت السهولة في سهل منها بسمة
واحدة ، فالسكت الصعبة مقبولة في صعوبة ، ككلمات السكت السهلة
تعدت في السهولة ، والدواطر السابقة حددت أقصى مقدار الصعوبة في
الكلمات ، فكان لعمري يطبق عليهم من الصعوبة بما معدومة لوجود
في لسانهم ، وفي حد حيث لا يسكن فيه ، في الأدب ما وية
إلا بعدة أمثلة .

وهذه من أذى في الصعوبة حتى أنها تسمى لأسيب للذين أشبهوا
الشيوع .

(أ) جميع الكلمات الكثيرة الحروف يمكن أن تعد بوجه عام من
الكلمات الصعبة ، ذلك لأنهم يطلبون هذا عصباً أكثر ، فوق أنهم قبيلة الشيوع
في لغة العرب ، والكثرة العامة من كلمات هذه اللغة لا تكاد تزيد على أربعة
أحرف وبقل عدد الكلمات كما زادت حروفها عن هذا ، حتى يصل إلى ستة
من الحروف في الأفعال وسعة في الأسماء ، ثم لا تراها تخور هذا العدد .

(ب) ويرد من صعوبة الكلمة الكثيرة الحروف أن تتضمن حرفاً
أو حرفين من تلك التي تحتاج إلى مجهود عظيم أكثر مثل :

القوى وأحرف الإطراق وبعض حروف الحلق وإراء .

(ج) من المسلم به في النظريات الصوتية الحديثة أن الأحرف الانفجارية

التي كان القدماء سموها ناشددة كاشتاء ولبان والكاف والماء وخيم
 المهرية، أسهل من طائرتها الرخوة كاسين والراء والشين والماء والجيم الشديدة
 المعطيش، ولذلك لاحظ أن الضل حين يبعثر في بعضه على عدة إلى قلب الحرف
 الرخوي طعنه الشديد فقد جعل السين ص، والزي ز، ود دلا، والذ ذه
 والقاء، وهكذا وهذا هو ما يفسر به تطور بعض الأحرف الرخوة في العربية
 المعاصرة، فطائرتها الشديدة في اللبحة المسمية ص، ط، ظ، ص، و، د، ذ، لا،
 لأن سمات الكلام في تطورهم تتعد عادة إلى الطرف، وبذلك يعمد أو
 مجهود أصلي.

سليم، إن أس سفتح من هذا أن الكلمة لكثيرة الحروف إذ صممت
 أحرف رخوة متعددة ولولا تلك هذه الأحرف متخوفة، عدة من الكلمات
 الصمة المطلق

(د) كذلك لا يعرفه علم الأصوات لهوية أن أحرف أقصى لحمت أشق
 من طائرتها التي يحدها طرف ص، س، مثلاً

سكاف د فوريت ص، وهذا قد جمع السكاف في مع الأصوات ص،
 فيموس، ص، «ب» دلا من «ك» ، ولصع لا يخبري يقول أن
 دلا من «د» وعلى هذا د كلمة لكثيرة الحروف أي بمصن كافي غير
 معجز من أشق من تلك التي نصلها تدين

(هـ) وخير من هذا جمع عليه علم الأصوات من أن لأحرف
 مهموسة حتم للصق بها في قدر أكثر من هواء الرئتين، مما تتطلبه طائرتها
 معهورة، ولأحرف مهموسة كمجدة للانس، ولحسن الخط راء قبيلة الشيوخ
 في الكلام، لأن حسن الكلام يتكون عدة من أحرف مهموسة وفي
 الكلام أحرف معهورة. هذا صدق أن اشتتت الكلمة لكثيرة الحروف
 على عدد من لأحرف مهموسة عدت من الكلمات المعجدة الثقيلة إلى حد ما.

من كل هذه الصواب السابقة تستطيع الحكم على مراتب الصعوبة في الكلمة العربية ، ونعلم أن أسهل الكلمات تطلق تلك التي تترك من الأحرف الآتية .

اللام الثور الميم الدال التاء الياء . أحرف اللد .
سوف بعد هذا عدة أمثلة لكلمات يستشهد بها أصحاب النلاعة في كتبهم لتبيان تباين الحروف والتعثر في النطق
(١) يروى أن امرأ القيس قال :

« رب حمة مشحرة ^(١) وطعمة مسحرة ^(٢) تبقى غدا بأثرة » .
ولا شك أن الكلمتين مشحرة ومسحرة مما تعثر فيه الألسنة بطولها أولا ، ولاشك الأولي منهما على التاء التي شقت على ألسنتنا فتطورت في لهجات الكلام إلى « ه » ، وعلى الجيم العربية الفصيحة التي أصبحت شعر بعض العرب حين النطق بها . وربما كان مثل هذه الكلمة أقل صعوبة في نطق القدماء العرب الذين كانوا يحسمون بطو هذين الحرفين . أما لمشقة في كلمة مسحرة ، فذلك لتضمنها ثلاثة من الأحرف المهموسة التي هي أبصار حوة ، السين والحاء والفاء .

(٢) قال أبو تمام :

قد قلت « اطعم ^(٣) الأمر وامسحت ^(٤) عمواء ^(٥) نالقة عسا ^(٦) دهريسا ^(٧) »
في هذا البيت كلمتان طويلتان هما « اطعم » و « دهريس » ، ولا شك أن الأولى لتضمنها الطاء والحاء وكلاهما من حروف التي تتطلب جهدا عضليا أكثر .
(٣) تروى كتب اللغة التراكيب الآتية :

(أ) حادته فاحر يش ^(٧) واحريطم ^(٨) .

(ب) احريش ^(٩) القوم (ج) احجشش ^(١) طن فلان

(١) ملأني (٢) مدعة (٣) شدد (٤) نالقة (٥) عسا (٦) عسا (٧) دهريس (٨) مكر (٩) احتشوا (١٠) عظم

د الحروف^(١) بالطريق هـ انقطع^(٢) شعره
و — اطرقم عليفا^(٣) .

ولا شك أن مثل هذه الكلمات في تحت رؤسها ، هي شعر على الاسم
وعبر عنه الآدب بظهور أولها ، وتصحب من الحروف من نصب جهداً عصبياً
أكثر ، ولهذا بعد ردثة ذرية بقي تحسب عيود من الشعراء
كل هذا بدا طرلاً لكلمة كوحده منقبة ، أما حين ينظر إلى است من
الشعر أو شطر منه ، فقد حدثت ما يسمى بشعر الكلمات المختمة ، وهذه
منهم من يصححها من البلاغة في كتبهم ويسمونها في بعض الأحيان « لمطابة
اللفظية » ، ويفسرونها في النقل على أنها تكون في البيت أو الشطر ككلمة ،
لا في الكلمة أو حده منه وقد تكون الكلمة في هـ الموعود من أبيات سبعة
انطق إذا حدثت وحده وطلق بها منقبة ، وقد ختمت مع غيرها من بقاها
أو شبهها شعره نفس البيت أو الشطر وهل البلاغة تكون عادة هذه الصفة
بقولهم

وفتر حرب مكاب وفتر قرب قبر حرب فتر

ال مع معن زود فتروى الشطر انتهى من هذا البيت

وما قرب قبر حرب قبر !!

ويستشهدون أيضاً بقول القائل :

وار من كان به وار وعاف عافى العرف عره

ويروى في البيتين منتهى ما يمكن من النقل ، ثم يثبون « هو أحف أو
أد رمة في النقل على اللسان بقول أي تده

كريم متى أمدحه أمدحه وأورى متى وإد ما منته منه وحلى

وقد اضطرب شرح الملاعيين لهذه الظاهرة بعض الاضطراب ، ولم يوضحوها
 ان التوصيح الكافي الذي يطمئن اليه
 ويظهر أن السر في ثقل هذا النوع من الأبيات يرجع إلى أحد سببين
 أساسيين ٥ :

- ١ - اشتغال البيت أو الشطر من البيت على حرف من الحروف التي تتطلب
 جهداً عصبياً مكرراً عدة مرات في كلمات مختلفة .
 - ٢ - زيادة تكرار الحروف المحدث عن ستة شيوعه في اللغة العربية .
- وهذان السببان يبدآن في بعض الأحيان ، ويصعب وضع حد فاصل
 يفصل بينهما .

- ١ أما السبب الأول فيمكن وضع عام أن عدد الحروف الآتية من التي
 تحتاج إلى ذلك الجهد العصبى وإن كانت حدوث في هذا :
- حروف الحلق : همزة . الهاء . العين . الخاء . العين
 حروف أفصى ناس : الهاء . الكاف .
 حروف وسط اللسان : الجيم . الشين .
 حروف الإطباق : الصاد . الضاد . الطاء . المع .

فإذا تكررت حرف من هذه حروف السبعة في بيت أو شطر منه استطاع
 أن يحكم على ثقته في النطق ، ثم هو لأن منه ، ويسمى هذا رداءة الموسيقى
 اللغوية . وحد هذا التكرار أو عدد مرات التي يسمح بها في تكرار حرف
 من الحروف لا يمكن معرفته إلا . - حوز إلى نسب الثاني وهو ستة شيوع
 هذا الحرف في اللغة .

- ٢ - ولابد أن نوضح السبب الرئيسي الثاني من . حصص دقيق تداول مدح
 كثيرة من الكلام العربى ، يصل إلى ستة شيوع كل حرف من أحرف
 المعجم في اللغة العربية . على أنى في بحث تفرجته في كتب الأصوات
 (م ٢)

اللعوية^(١) استطعت وصل إلى سب تقريبية لشروع حروف في القرآن الكريم وهي

في كل ألف من حروف تردد ٥ لاء ١٢٧ مرة ٥ ميم ١٢٤ ولسون ١١٢
واهمزة ٧٢ و ٥٦ و ٥٢ و ٥٠ و ٤٥ و ٤٣ و ٤١ والكاف ٤١
وكل من الراء و ٣٨ والعين ٣٧ والقف ٢٣ وكل من السين والذال ٢٠
و ١٨ و حيم ١٦ و ١٥ و ١٠ و ٨ و ٧ و ٦ و ٥ و ٤ و ٣
من العين والذال ٥ و كل من ري و لظ و ٤ والظ ٣

وبدا بصور أن الشطر من البيت يشتمل عادة على ما عرفت من ٢٠ حرف
مستعم أن يصل إلى الصواطل لاية

سب أن شتمن البصر من البيت على ثلاثة أو أربعة من الأحرف

الآتية : اللام والميم والنون .

ب وعلى مرتين أو ثلاث مرات من لأحرف اليمية :

همزة اء او هـ اء اء اء اء الكاف

ج - وعلى مرة أو مرتين من الأحرف :

ب و والفاء وامين وءف والسين والذال

د - وعلى مرة واحدة من الحروف .

الذال . الجيم . الخاء .

هـ - ثمانية حروف فتت هي المدرة لشروع

وفي حدود هذه الصوطل تنظيم حكم على تكرار احروف في الشطر
من البيت ، وأن يصح مرات ثمن الككب بحسبة . فتكرر اللام غير تكرار
الفاء مثلاً ورد في اللام في الشطر من البيت ثلاث مرات لا يقل

سكر اتقوت مثل هذا العدد هذا هو السر في ثقل الشطر « شطر » وليس
قرب فيه حـ ب « ب » ، وقد سكر فيه اتقوت فوق طاقتها ، كما سكرت فيه زاء
فوق طاء « كسالت في الشطر » وعاف على العرف عرفاته « سكرت الفاء
فوق أفعى ما يحصل من تكرار في لغة العربية ولذلك لم يعد عصاصة في
سكر لم في فوه « على أم من معاك » .

و... « في هذه الصورة التجدد الدقيق ، معنى سكر لم إذا
د في الشطر ا ب ا ح على أربع مرات كل فبيحا ، وهي صوايط تقريبية على
صوتها استيعاب الحكم على السكر المقبول والتكرار القبيح الذي يسيء إلى
موسيقى البيت

وقد عدت بيت أن تمام في مرتبة أدنى من حيث نفعه ، لأن سكر ا ح و ب
رد عن السر لم يهودي نفعه لأن رده - ص إلى حد لمعة ، أما سكر
الماء في هذا البيت فمقبول .

اسوق بعد هذا أمثلة زيادة توصيخ هذه الصهرة :

(١) قال أبو تمام :

واحد لا يرعى بن ترعى بن . . . يرعى امرؤ يردوك إلا فارصا
فتكرر حرف الصاد هـ ر د كثير مما يحتمل في مثل هذا العدد من
حروف البيت .

(٢) وقول القائل :

لو كمت كمت كمت السر كـ كـ وكمت ولسر ذلك لما كن
فسكر الكاف والتاء في الشطر الأول وتكرر الكاف في شطر الثاني .

(٣) قول المتنبي :

فضعت بهم لدى قتل احث قلائل^(١) عيس كلهن ولاقل^(٢)

(٢) جمع قلائل أي حرا.

(١) جمع قلائل وهي به جمعها سر به

(٤) وإن ألقى بيني وبينى أى وبينى على معنى مختلف جداً
وتكرر الاء هنا بحمل يد فليس تكرر القاف في بيت لثني، وذلك
لحذف الاء أولاً، ولأن تكررها وإن زاد عن لمعهود غير مباح فيه
بالسببة لما ينتظر منها.

وحيث هذا لا سوى بين تكرر الحروف في البيت الواحد، فتكرر
القاف غير تكرر الين مثلاً، وذلك لأن تكرر حرف من الحروف قد يكون
موصولاً بسهل، ليطبق به لا يحتاج إلى جهد عضلي كبير، في حين أن تكرر حرف
آخر يكون مجهوداً شق على اللسان وسوى لأداءه
وبذلك لا يتفق مع المكرى شرح دون لثني حين سوى بين تكرار
القاف في بيت لثني وتكرار الين في قول الأعشى:

وقد غدوت إن عذوت بمعنى شاور مشي شول ششل شول
أو تكرر الين في قول مسمر بن أبيد:

نسباً وسنتاً من سبيهم في سبي سبيها موصولاً
فقد عثر المكرى أن القاف في بيت مسمر كاششة في بيت الأعشى
وكاسسة في قول مسمر

وقد أوصف الصاحب من عداد حين سمع بيت لثني فقال: « ما له فليس لثني
أحشاء وهذه القافات الباردة؟ »

وهو روى أبيه شوقي كانت حبيباً ما تحصى لصدفة وهي قوله
في العزل:

حذعوه، سوه حسه	والعق من مرهم النساء
أره سست حتى ما	كثرت في عزمي لأسم
ما في تخيل على كل	بك بيني وبينه شيء
نظرة من فـلا	فكلام فمودة ففـلا

وعبيد ما بين وارد رقة^(١) عمل^(٢) شره ووارد نخس
وكل يرمات أصح محو لا هووه مع الأحسن الأحسن
واشترى العراق حصه عن بعد يعى الشاء بعسة وكر
لا يرى مريلا لا حبرى عند هدى اعوى فتكر مسى
وقد أعسى ذا همت دت على بدشاب سمس^(٣)

ويقول شوقي :

اختلاف أمة واللين سى اذكرى الصم وأله سى
وصه لى رلاة من شوب صوب من صوبت ومن
عصوب كالصم ناعوب ومر سمه حـووه وأله حسن
ولا مضر من سلافت عها أو أله حرجه رمان مؤسى
كل مرت يلى عبيه رى والمهد فى لايمالى عسى
مسقط يد الموحى ريت أو ليل أو عوت مد حرس
راهب فى الصبح يأسف فطن كك نرف شاعون سمس

فمن رى أن الله عرب قد رفا مما يمكن أن سى تد فى الحروف مجتمعة،
قد قسم موسيقى لأبيات عتد حدرث وتم استطاعه أسند حين المطلق
بالأحرف العربية وحده فى أسات البحري بعض العدرات التى يمكن أن مد
مجموعة بعض الإجهاد مثل قوله :

(١) « عن حدا كل حسن » ، وذلك لأن اعيم العربية اعصيبة قد أصبحت

(٢) شرب عبر كاه متقطع

(١) يرد الماد كليا أراد

٣٠ بريرة مسعة

يُتَعَثَّرُ فِيهِ بِمَعْنَى الدَّاسِ فِي الْعَصَا، وَتَكَرَّرَ هَذَا، قَدْ بَرِيدٌ مِنْ هَذَا التَّعَثُّرِ.

(٢) « حِينَ زَعَزَعَتِ الدَّهْرُ » وَ « صَعَبَ لَأَمِّ نَصِيمٍ » عِبَارَاتٌ تَقْطَعُ الْحَدَّ فِي الْمَطْلُوعِ حَشِيَّةِ رِجْلِ فِيهِ

وَرَى هَذِهِ الظَّاهِرَةَ فِي بَوَاحٍ مِنْ أَيْتِ شَوْقِي مِثْلُ :

(١) « رَقٍ وَالْمَهْدِي الْمَيْلِي تَقْنِي » فَتَرْدَدُ الْهَاءُ وَهِيَ عَلَى مَا نَعْلَمُ مِنْ شِدَّةٍ وَتَطَوُّرٍ فِي هِجَاءِ كَلَامِهِ ، قَدْ جَعَلَ هَذَا الشَّطْرَ مَجْهُدًا بِمَعْنَى الْإِجْهَادِ ، وَوَقَدْ سَسَلَ الشَّعْرَ بِكَلِمَةِ « رَقٍ » كَلِمَةً أُخْرَى مِثْلُ « حَرْ » سَهْلُ الْأَمْرِ عَلَيْنَا

عَلَى أَنَّهُ فِي كُلِّ مِنْ أَيْتِ الْمَحْزِيِّ وَشَوْقِي طَاهِرَةٌ مُوسَقِيَّةٌ لَمْ تُشَأَّنْ بِمَرَّسٍ لَهُ مِنْ قَبْلِ ، وَهِيَ هِيَ الَّتِي تَرْدَدُ بِمَعْنَى خُرُوفٍ أَوْ الْيَكُونُ قَدْ كَانَتْ الشَّطْرَ وَنَافِئًا مِنْ الْمَوْسِيقِيِّ تَسْمِيحًا بِإِيَّاهِ الْإِدْخَالِ ، عَلَى عَيْنِهِ فَتَرْدَدُ حُرُوفُ الدَّيْنِ فِي قُبُورِ الْمَحْزِيِّ « صِلَتْ دَهْنِي عَمَّ يَدَسُ نَمِي » وَبِإِنْ حَذَرَ الْمُجُودِ فِي شَوْقِ الدَّيْنِ بِمَعْنَى الْخُورَةِ ، قَدْ حَسَّنَ مِنْ مَوْسِيقِي الشَّطْرِ ، لِأَنَّهُ وَقَعَتْ فِي مَوَاضِعَ مِنَ الشَّطْرِ مُوَفَّقَةً ، وَبِإِنْ لَمْ تَكُنْ مَقْصُودَةً فَصَدَّاعًا أَوْ لَمْ يَجْعَلْهُ شَاعِرٌ حِينَ يَلْطَمُ ، فَهَذَا تَكَرَّرَ غَيْرُ مَبْذُوحٍ فِيهِ قَدْ أَدَّ مَوْسِيقِي الشَّعْرَ حَسَبَ وَجُودَةِ وَمِثْلُ هَذَا كَثِيرٌ لِلْمَوْسِيقِيِّ حِينَ تَرْدَدُ فِيهِ أَمْ هُمْ مَبْذُوحٌ فِي مَوَاضِعَ خَصَّةٍ مِنْ لَحْنٍ فَيَرِى هَذَا التَّرْدَدَ حَالًا وَحَسْبًا ، فَلَيْسَ تَكَرَّرُ خُرُوفُ فَيْحًا لِأَحْسَنِ مَبْذُوحٍ وَهِيَ وَحِينَ وَقَعَتْ فِي مَوَاضِعَ مِنَ الْكَلِمَاتِ بِجَعْلِ الْمَطْلُوعِ غَيْرُ دَهْنَةٍ هَذَا كَوْنُ فِي حَسَنِ تَوَرُّعِ الْخُرُوفِ حِينَ تَكَرَّرَ كَمَا يَوَاجِعُ مَوْسِيقِي لَاهِرِ الْعَرَبِ فِي وَتِهِ وَمِنْ يَتَّقِي هَذَا كُلَّ شَيْءٍ ، كَمَا لَا يَكُونُ مَعَ كُلِّ خُرُوفٍ ، وَهَذَا عَسَى أَنْ يَكُونَ مِنْ لَانْتِجَاءِ إِيَّاهِ

وَيَسْجُدُ تَرْدَدُ الْأَصْوَابِ فِي أَيْتِ الْمَحْزِيِّ أَكْثَرُ مِنْهُ فِي أَيْتِ شَوْقِي

وَقَدْ جَاءَ فِي أَيْتِ الْمَحْزِيِّ ،

- (١) صلت نفسي عم يداني نفسي (٢) لعل من نفسي ونفسي
 (٣) الأحسن الأحسن (٤) بعد بيبي الشاه بيده
 (٥) لا تزري مزاويلا

أما في أبيات شوقي على سبيل المثال فلا نلاحظ فيه سبيل

- (١) صورت - صورت (٢) عظم كاحل
 (٣) وسلا مصر هل سلا

في أبيات البحري من موسيقى ، وفي أبيات شوقي غياب في موسيقى كما
 ينسب لجدول أمادي ، واحسن من القرى الدشي في أبيات البحري
 أكثر من حمله في أبيات شوقي ، ثم من يحسون لإشادوس من النقطة
 الاموية قسط وود فشمرون ، ثم دد نوبتي في أبيات البحري أكثر مما يمكن
 أن يحسوا به في أبيات شوقي .

واست أدري ما شطح حين فأت اعطصين فنصورت نفسي ، كما
 أسمع إلى يوم من موسيقى أحدهم من الموع الموقى لدى نقش فيه المبحر
 كل وسائل الافس مثل «سبعونيات» ، وفيه وكان ذلك مع أبيات البحري ،
 «الموع لأحد من موسيقى حفصة عذوبة إلى لاسكاد سمعه ، لأداس حتى
 نقشه القلوب ، والتي بعجب بها الحصة والمنة وهرور في مثل «فلس»
 لمؤلف موسيقى «شروس» وكان ذلك مع أبيات شوقي

موسيقى البحري هي موسيقى الحصة من الدس اندس ألغوا المبحث والتفنن
 عن أسرار اللغة ودقائقها . أما موسيقى شوقي في أبياته فهي في متناول الجميع
 وموضع إعجاب الجميع .

كل هذا حين تجرد في بعد عن التأثير على الأبيات ، ولكن هل
 يسهل حقاً أن تجرد النظم من كل شيء في الشعر ؟ إن الماء تنوع في موسيقى
 أمط الشعر العربي شدة غير الذي يتنوع في وصف معركة أو في هجاء أو في

موضوع سياسي حماسي وسكن الك عمر في كل الحالات مفيد لخاصة اللغة ،
وليس في مقدوره اختراع أعط سجد كل لاسجد مع معديه ، ولكنه يتحير
من قاموس اللغة أصبح لأما معديه فيوفق في اختياره أحيانا ، ويعتقد ما يصدره
أحيانا أخرى

ويحاول الك عمر أن يسكن موسيقى مدطه حين تطرق المعنى العميق غيرها
في المعنى مدونة الزميمة ، وهذا سكون الخفة بين سنة شيوع الحروف في اللغة
شعرها ونثرها ، وسنة شيوعها في لغة الشعر وحدها ، وكما قسم المعنى إلى عفيف
ورقيق يمكن أن يميز حروف إلى قسمين ، أحدهما يسجد مع المعنى العميق
والآخر يسجد المعنى الرقيق الخفيف ، ومرجع هذا التقسيم في حروف صفاتها
ووضعها في الآذان ، وردت كانت الأحرف لآيه تسب الحروف مع في المعينة .

الحرف الذي يحتمل العناد لفظه ، ضاع لصد

وهذا كثرت في أمه الشعر وهو سكن كثير ، مما يستفصح أو مما ينطق عليه
صوابع مفر الحروف المختمة ، أحده في موسيقى هذا الشعر قوة وعنف لاجس
مها مع غيره من الحروف ، ذلك هو السكن المنطق في موسيقى الشعر ، وسكنه
يعيد ليس لأن الشاعر مفيد مدونة للغة ، وليس له من طحيه مدونة موسيقى
في تركيب مدونه .

قارن بين قول البرودي :

ونحر من الهية ، حصت عنه ولا عاصم إلا الصبيح لمشتب
نظا به حمر الماء وسوده حوامير في ألوانها تنصب
توسطته وحليل حليين تنقي ، مص الضد في هم مد ، وتعرب
شارت حتى بين الك موقفي مدى ساعة فم ، القول يعرب

و بين قوله :

ألا : حماء الأيت إياك حمير وعصك ميسر فبم سوح
عدوت سبي في نعيم وعبطة ولكن فلي باهرام حريح
فإن كنت لي عوداً على الشوق واسير نحيبك دمعاً واليكاء مريح
وإلا فدعني من هديت ، بصرف فليس سواء نادل وشحيج

• • •

فلا شك أن موسيقى لأيت أولى أعرف منهم في الأيت الأخرى ، ومن
أثر سمعي في كل ورد كان السرى عبد الأيت أنهم تضمن من الأديب
التي أنشروا بهم صعب ما تضمنه الأدي من تلك الأخرى .

« ٢ »

جرس الألفاظ في البديع

لا ينبو حديث عن موسيقى لأيت ، لا يشق سر هذه حدة في كتب أهل
المدح عنهم ، فقد سموها مدح إلى نوعين .

(١) مدحوى : وهو الذي يتعلق لمهارة فيه بحجة معي ، أي أن أسس
المصر والبحث في هذا النوع هو مدح الكلام من نثر ونظم ، والمهارة في اللعب
هذه لمعادى والنقد في طريقه عنهم على أن هذا النوع ورد حرج في حشته
عن نطاق ما رسمه هذا الكتاب ، تضمن أموراً تصل اتصالاً وثيقاً بحديث
موسيقى الألفاظ ، ولكم ، شاراً الإحار صرف المصراعها وسكني بحديث
عن النوع الثاني .

(٢) الاعطى : هذا النوع من فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ
فهو ليس في الحقيقة إلا تعبد في طريق تزييد لأصوب في الكلام حتى يكون

له نعم وموسيقى، وحتى يسترعى الآذان بأعطاه كما يسترعى القلوب والعقول
عما فيه فهو مهارة في علم الكلام وراعة في ترتيبها ومسيقها، ومهما حشفت
أصنافه واعدت طرقه بجمعها حية أمر واحد : وهو اعداية بحسن الحرس ووقع
الأعطى في الاستماع، وبحي، هذا النوع في الشعر يربط من موسيقى، وذلك
لأن الأصوات التي تكرر في حشو البيت بعددته إلى ما تكرر في الآية فيه،
تحمل البيت أشبه بعدد موسيقى متعددة انهم مختلفة الألوان يستمتع بها من له
درية بهذا الفن، ويرى فهمها في هذه لفظة

وأهل البلاغة حين يعرضون للندح اللفظي يربطه قسما

(١) منها ما يسمونه خمس والحسن والحناس عندهم قد يكون

ما كما في مثل الآية المذكورة « ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا

غير ساعه »، ومثل قول الشاعر :

مات من لم يرمى فيه بحب يدى حتى من ساء الله

فقد رددى في من كلمة قسم وختلف معه في كل صفة.

أما الحسن القصص فيمثل هذه الآية المذكورة « والتمت السوء

بالسوء إلى ربك ومثله في « ومثل الآية « وهم جهون عنه ومثله «

وعن قول الحسن :

إن السكاه هو الشىء من حوى بن الخواص

وفي كل هذه الأمثلة سطح عدية موحية في تردد لأصوات في الكلام

وما سمع هذا من إبداع موسيقى طرب له الآذان واستمتع به الأسماع. ولا شك

أن مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة وبرعة، وقد لا يقدر

عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهنة في ندوى موسيقى للفظية

وقد أتى عند القهر الجرحى في تبار البلاغة حين عرص للحناس

والتحسيس أن يعترف لصاحبه فصل، ورأى أن الأمر كله يجب أن يكون

مرجعه بمعنى فهو سكر الخمر في حرس الأصوات ، ويرجع سر الخمر في
الكلمة أو الكلام في دلالة الألفاظ ولا شك أن عند الفهر قد تابع في هذا
مخالفة غير محمودة . فحسب الحرس في الألفاظ أمر معترف به بين أهل الأدب
ونقدته في كل الأمم ، ولا معنى لإسكاره كما حوّل عند الفهر . وظهر أنه
قد عاش في عصره في فيه أهل الأدب في العداية ، ما حيه للعصية فاحتسبوا هذا
المعنى ، وسكنوا في سبيل الإبرار ، بتدريج اللحن وسائر أفسدت الكلام
وأخرجته عن عرصه لأصلي وهو الإبرار ، إلى أصوات مكررة يتردد في نظام
حسب دون أن شئت على معنى جميل أو حيل حسن

و يظهر منه أنه عند الفهر حين قد ذكر أن لغة الأدب قد ذهب وحديثهم
قد أجمعوا على أمر واحد . وهو وجوب بحصص اللفظ بمعنى أنه من أحسنهم
بحصص معنى للفظ ، وهذا الذي يحسوه هو تحويل اللفظ والقسم في طريق
تخليقه و ينفه حتى يكتب كلام مع معناه خالفا . موسيقيا يهتزل
أقرب حين يظفر لأشنع وأهل الملاحة يخسبون الحديث عن التدريج للفظ
يعرفهم « حب أن يكون الألفاظ ناعمة بمعنى دون العكس ولا كان الكلام
كقلم من ذهب فيه سيف من خشب » .

« مصنف لا يزال نصيحة حتى يحرف الناس فيها ، فأكبرهم من أمروا
في كرمه أصبح سفاها ، ومع هذا فم من أحد بعض من شأ الكلام لأن
بعض من قد أمروا فيه ، وكذلك عليه حرس الكلام طبعه الأدباء
ويحتسبوا المقادير لا حين ساع فيها ومن بعض من شأ بهج بعض لغة حرس ،
كذلك الذي روى عن « صاحب » حين كتب لقاصي مدنية « م » قائلا :
« أيها القاصي نعم قد عزمت فم » ، فقال القاصي والله ما عرفت إلا هذه السجعة .
والقاصي يشير بهذا إلى أن شعف « صاحب » « نسجع هو الذي جعله تنص
أسباب عزله تمثل هذه العذبة المسجوعة

ب - وهناك أصناف أخرى للمدح اللفظي يعرض لها أهل الملاعة في
كسبه يكتفى منها هذا بالإشارة إلى ما سموه رد العجر على الصدر :
ومثوا له بالآية الكريمة « وتخشى الله وأحق أن تحشه »
وعن أقوال الشعراء :

نمتع من شميم عرار نحمد فما بعد العشة من عرر

ومن كان « يبيض الكواعب معمر » فارت « يبيض اقوصب معمر »

مدح الوعيد في وعيدك صاوى أطير أحمة الداب بصير
كذلك « يسمى بالسجع : وقد اعتدوه في النثر كالتقنية في الشعر ومثوا له
عن الآية الكريمة : « فيها مرمر مرفوعة و كوكب موضوعة » .
ومن السجع ما يكون في الشعر ، و سموه بالشطر ويمكن أن يمثل له
بقول سيم من أميد :

موف على مهب في يوم دى رهب كنه أحمل سمي إلى أمل
وقول أني تمام :

نذير معصم الله مستقم لله مدقب في لله مرتع
وقول شوقي :

سرب في دموع فمت إلى وصفق في الصوع فمت ثما
ومن هذا النوع من السجع إلا أن صيف الشعر إلى القافية التي تسمى
عنها القصيدة « قافية أخرى » « داحية » تكون في حشو البيت وهذه القافية
التي حنيه تكون عادة معصورة على بيت واحد أو عدد محدود من أبيات القصيدة
وإذا شئت كان « وقع موسيقى جميل . وعن محمد هذه القافية الداحية واضحة
كل المصوح في يسميه علماء الملاعة « بالشرع » ويمثون له بقول الخريزي :

طائف الديباج ابدية ٣٣ شرك بودي ، وقرارة الأكدار
دار متى ، ضحككت في ٣٣ أنكب عدا ، بعد له من دار
عارتها لا ، مصى وأسيرها لا يفتدى ، خلايل الأخطار

إلى غير ذلك من أصداف دسبها كتب الملاحة ، وقد يجرده الحديث عن
دسبها وإيضاة عم ، رصمه هذا الكتاب من أعراض ، وبتا أردنه هذه الإشارة
المعجلة أن يستكمل الحديث عن موسيقى الأعطى بذكر متى . عن علاج أهل
البلاغة لها ونظرتهم إليها .

الفصل الثالث

عروض الخليل

« ١ »

كيف درس القدماء

وحد « الخليل بن أحمد » نفسه في مكة المكرمة ، وقد ترددت في أرحامهم
قدسية العلم ، توحى إلى دهرى القرون العدة من العهد حبر ما سحبه الفرائخ هذا
بمكر في الورق اشعري وما يتكلم أن يحضرن له من قوعد ، أصول ، ثم اصدق من
قوله وحسن نفسه في غته أياماً ويولى كان فهم يستعرض ما روى من شبه رذات
أهمه موسيقية متعددة ثم خرج على الناس بقوعد مصبوغة ، أصول محكمة سمها
علم « العروض » وقد كانت هذه الكلمة تطبق في لغة على أكثر من معنى ،
ومن معانيها « مكة » لاعتراضهم وسط الدلائل ، كما يدل فصدق على علمه اسم
العروض يوم « بيته مكة » التي فيها أهم قوعد أورب اشعري

وروى لزوة فيما يروون أن تدافع على معبد هذه النقواعد هو أن حبل
من رأى ما احترق عليه اشعراء محدثون في عهد من اخرى على أورب لم سمع
عن العرب هذه ذلك ، فاعتزل الناس في حدة فنه كان قضي وهم الساعات الأيم
يقع بأسسه وبحركه حتى حصر أورب الشعر العربي وسط أحول فاعبته

وقد طعن الناس بتدريسون قوعد الخليل وشبههموسى حتى أيامه هذه ما يرد
واحد ، علمه ، أن قد وقفوا عند لأنت التي استشهد بها الخليل وأصحابه ،

لا يتعدوها إلا في مد من الأحواص ، ولا تمهيد ، لا تحصيل تلك القواعد بردد
مصطلحاتها ، وشدون شواهد مد يصعد في باب الأحواص إلى ما اشتملت
عليه من هم وموسيقى

واقصر شرح طريقة حين على ذكر أمور لا تحت للعلم بقصده بصفة
وثيقة ، كقولهم إن العروص بحمد موضع ابن حنبل شد لأبيات ، و عرف
أن القرآن الكريم ليس شعر بل نسيج وحده ، وهو في هذا كلام طويل
معرض به في غير هذا الموضع . وقد عمو أن ابن الشعرى سر أودعه الله في
طبع العرب وخصه به من شأنه ، لا ووه فاطم الله الخليل عليه وألمه
تلك القواعد والأصوار .

وقد نبع من عوهم في بحث في وزن الشعر أن شرطوا في تسمية الشعر
شعراً أن يقصد إليه لشاعر قصداً وحمداً به حمداً ، وعلى هذا فليس شعراً ما
كل و به امدق ، كتلك آيات البقرة التي هي وديها ، كقوله (يا أيها
الرحمن حتى سمعوا ثم تحبون) فإن هذه الآية قد جاءت على وزن من أوزان الشعر
العربي ، وذلك لأنها رهو القرآن في شعر . وكأحدث الشريف :

(هل أنت إلا صبح دميت في سبيل الله ما قيت)

فمثل هذا لا يعد في رأي المروصين شعراً ، لأن له رأياً خاصاً في تفسير قوله
تعالى « وما عصاه الشعر وما حمى به » هو لا ذكر وفران ميم » بل أقدم
حرموا الأقسام من القرآن في الشعر ، لا في موضع خاصه وسنكر وا قول الشعر .
أقول فقتنيه حين . وسعد اليوم في الأحواص مدرى

تسار من فوقه كسيدر وصد ما خرجته بالهـ
وكثير من تعرضوا هذا المذ قد أنكروا على كل ما استحدث من أوزان
في العصور من حرة حق - ميتة شعر - مسك حمد لله أنهم لم يجمعوا على مثل
هذا رأى العريب . بل احتفوا به ، فمدى عن ابن جشوى أنه قال في القصص من

« والمطم على وزن محترج حارج على أوزان الخليل لا قدح في كونه شعراً ولا يحرجه عن كونه شعراً » .

أما أوزان الخليل فهي خمسة عشر وزناً سمي كل منها محراً ، وذلك كما نقول ، لأنه أشبه البحر الذي لا تنهي بما تنهي به في كونه يوزن به ما لا ينهي من الشعر .

ولما جاء الأحفش أمكر وجود محري من محور الخليل ، لأنهم في رأيه لم يردا عن العرب ، ثم زاد هو محراً لم يذكره الخليل في ذكر

ولست أعلم عما من علوم العربية قد اشتمل على عدد عريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض على قلة أوزانه وتحددها . فقد استخدم تلاميذ الخليل أسماء كثيرة قليلة الشيوع ، وسموا عليها معنى اصطلاحياً يحتاج دائماً إلى شرح وتبيان فهناك الأسبب والأوتد ، والسب قد يكون حقيقاً كما قد يكون ثقيلاً ، ولولدت أنواع منه المفروق ومنه المجموع ، ثم قد مجتمع من السب ولولدت ما يسمى بالماضنة الصعري أو السكيري ور بما كان عقد مصطلحات العروض ثبت التي سمي بالزحافات والمائل ، وقد فرقوا فيها فسموا للزحافات صفة الحوار نحيث لا يرمي سكرها في التدجيل ، أما العلة فيها صفة للزوم ولا يكون إلا في آخر الشطر من البيت . ثم حين رأوا بعض الزحافات واحب الأتزام سموه زحافاً جرى محري العلة !!

أما أنواع الزحافات فكثيرة يعني المدفوعة ، ونحتاج إلى دراسة مصفية في تفصيلها ، فهي نارة ، صمد وأخرى وقص وثالثة حب أو طي أو قص أو عقل أو عصب أو كف أو حل أو حرل أو شكل أو نقص ، فإذا استعرضت العمل وحدتها لا تنقل عن الزحافات تفصيلاً فمنها الترفيل والتدليل والنسيب والحذف والفطف والتقطع والنتر والقصر والحدود والصم والوقف والكشف ، إلى غير ذلك مما هو معروف مشروح في كتب العروض يحد الطالع في تحصيله مشقة وعنتاً

يَحمله نسي أنه بصدد أمر يمت إلى فن جميل ، بل هو أحمل العيون ، ذلك هو الشعر . هذا إلى مصطلحات أخرى كثيرة للقافية وما يعرض لها ، حتى لقد بلغ من علوم في هذا الأمر أن جمعوا القافية علمًا مستقلًا له قواعده وله مصطلحاته . فإذا تذكرنا مع كل هذا أسماء البحور وهي نامة وكذلك وهي ناقصة رأينا الأمر يفر كل راعب في دراسته ، ويصوره له في صورة بعيدة لا يلجأ إليها الطالب إلا مضطراً .

هكذا تعود المؤلفون أن يجلوا هذا العلم خلال أحد عشر درجاً من الزمان ليس فيهم من حاول التجديد فيه ، أو تبير قواعده بعمله مقبولا مستاعاً يلتزم مع من الشعر وحال الشعر وحب القوس للشعر .

ويظهر أن الناس قد أحسوا منذ القدم بهذا التقيد وتلك الصعوبة ، فقد روى أن رجلاً طلب إلى الخليل أن يعلمه العروض فقام مدة من الزمان يختلف إليه ولم يحصل شيئاً ، وقد أعيا الخليل أمره ولم ير أن يحاسبه بالمرح فقل له يوماً :
 رن قول الشاعر :

إذا لم نستطع شيئاً فدعه وحاوله إلى ما نستطيع

وفهم الرجل أنه يصرفه عن طلب العروض ويرفق وأناة . فاطر كيف يفهم الرجل مراد الخليل تمثل هذا التلميح ثم بعيا عن فهم العروض . أليس في هذا دليل على مشقته وعسره في الدراسة على كثير من الناس .

ولا يزال الطلاب في عصرنا الحديث يبقون نفس العنت والمشقة في دراسته ، فلا يكاد يؤدي فيه امتحاناً حتى يسي تعاصيله ولا يذكر منه إلا عدة أخطاء بطل يرددها في حياته على سنبل الذكري .

ولقد سهج الخليل في عروضه هيجاً خاصاً غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية . وإنا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تحصص لها مصطفى بأمور متناقضة ، فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية

والترتيب القطعي للكلام : فمن رآه قد جعل من « مستعمل » تفعيلتين ومن « فاعلاتن » تفعيلتين ، حرصاً على أسانه وأوباده وما يصيبها حسب تقسيمه من بحافات وعدل . والحقيقة أن « مستعملن » سواء كتبت هكذا أو صورت في صورة أخرى مثل « مستعملن » فهي هي من الناحية الصوتية كما يحلها العلم الحديث بمقاييسه الحديثة . ويظهر أن الحليل وأصحابه قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف ، فأنحد رموز الصرف رموراً للعروض ، مع فارق تافه يذكره كل منا ويذكره سره . على أنها بحمد الله أن مصفاً من العروضيين قد أسكروا التفعيلتين المصوغتين « مستعملن » و « فاعلاتن » ، وفسروا تفاعيل العروض على ثمان هي :

معلمن ، فاعلن ، مستعملن ، فاعلاتن ، معاعلن ، معاعلاتن ، متفاعلن ، مفعولات .

والغريب في أمر الحليل ومن يحا محوه أنهم افترضوا للأوزان أصولاً تطورت أو تعبرت حتى صارت إلى ما روى فعلا في الأشعار . فقد افترضوا أن أصل البحر المديد هو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

مدعين أنه ورد في الشعر وقد سقطت منه التفعيلة الأخيرة ، وبمرى كيف تصوروا هذا ؟ ومن أين جأوا مثل هذا الادعاء ؟ كما افترضوا أن الأصل في بحر الوافر :

مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

غير أن هذه التفعيلة الأخيرة في هذا الوزن لم ترد على هذه الصورة أبداً . وكذلك افترضوا أن بحر المزج كان في الأصل :

معاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

لمسكنه لم يرد إلا مجزئاً أي سقطت منه التفعيلة الأخيرة . وقالوا شيئاً مثل

هذا عن البحر السريع فزعموا أن أصله :

مستعمل مستعملن مفعولات

لكن بمعنىته الأخيرة ترد إلا مقصورة الأطراف وفي صورة «واعين»^١
هذا وقد جاء الحيل تزيين عرسين أكرهما الأحش ، وأكد عدم
ورودها عن العربوها نرا المصارع والمقتصب وقد جعل الحليل لهدن المحرم
أصلا وفرعا ودعى أهما لم سمع إلا مجرؤين . وبك لو بحث فيما روى من
أشعار عربية عن أمانة هدى أوريس لا يكاد يظهر بأمانة صحيحة اللمة ، غير
أنه قد سب لأنى نواس حمة أبيات من وزن المقتصب مطلعها :

حامل الهوى عب^١ يستحقه الطرب

وقد استعرضت جميع ما روى في الأغانى على أطوار مثله هدى أوريس
فلم أحدهم ذكر^٢ ، إلا في مقطوعتين قصيرتين نبت جداولها للحسين
ابن الضحاك^(١) وهى :

عالم بخفيه مطرق من القية
يوسف الجلال وفر عوف^٣ في تعديه
لا بحق ما أن فيه من عطف أرجيه
ما الحياة نعمة لى على نعيمه
لغير يشمله ولحن يطعمه
هو غير مكثرت لدى ألقيه
تائه تزقده فى رغبى فيه

يقال إن هذه المقطوعة من البحر المقتصب ، على أنها إذا طمق عليها ما قاله

أصحاب العروص في هذا البحر وحدها أنفسا مصطرين إلى مع كلمة «عطف» في البيت الثالث من الصرف .

أما المقطوعة الثانية فتسب سعيد بن وهب وهي ^(١) :

لقد قلت حين فزرت ^{لدي} انت العنس ^{بور} .
فجوا فاربعوا قبلا فلا يرمعوا وساروا
فمسي لم حين وفنى له انكر
وصدري به عييل ودعى به عدار

• • •

وقد قيل ما إلى هذه المقطوعة من البحر المصارع .
واقعد حاول الزحاح أن يؤيد كلام الخليل في شأن هذين لوزين فقال .
لقد ورد في الشعر منها البيت أو البتة ، ولا تكاد توجد منها قصيدة امرئ
وكلام الزحاح حجة للأحفش فليس يكفي ورود بيت أو بيتين حتى يعد الوزن
مما تستسيغه الأذن وترتاح إليه كسبح الشعر ولا بد من شيوع الوزن وكثرة
تداوله وتردده على الأسماع حتى يمكن أن يعد وزنا شعريا معترف به في فئة من
المبشرات . وهذا نطق أعراي من بسب لهم الفصاحة ومن يحجج بكلامهم كما
يقولون ، وزن شعري نادر غريب على الأسماع عذ هذا خراجا عن لؤلؤ
الشائع في البيئة العربية ، ولا يصح أن يذكر بين أوزان الشعر العربي .
لأن استماع الأوزان الشعرية مسألة عادة سكوت مكثرة تردده على الأسماع ،
لترتاح إليها الآذان وتطمئن إليها النواصير .

من كل هذا يرى أن العروص كما وصفتها القدماء قد لحق به شيء غير قليل
من الصناعة وأن قواعده قد عفت وأسر في تعقيده .

فهل آں الأوان عرصها عرصاً حديداً سهلاً بعيداً عن الصناعة ويمت الشعر
بصلة وثيقة قد يجعلها محبة إلى المومس يسيرة التدول ؟

• ٢ •

البحور وتحليلها

أخذ الحليل ومن نحو عوه من أهل العروض مهجاً خاصاً في تحليل كلمات
البيت من الشعر إلى مقاطع وقد أوجدوا لفظة ثمانية مقياس سموها بالتفاعيل هي :
« مَوْنٌ ، مفاعيلٌ ، مدغنين ، فاعنٌ ، فاعلانٌ ، مُتدغنين ، مُستغملن »
مفعولات .

وهذه التفاعيل الثمانية بل بحروفها في لوزن حروف السكيات المودونة في
البيت من الشعر ، فكل متحركاً فواصل متحركاً وما كان — كنا قول
ساكن فتلا حين يريد أن يحل عمدة مثل : من جاءكم ؟ أراها تطبق على
المقياس « مُستغملن » ، وذلك لأن

من = من ، حا = نف ، كم = عن

ولسواة هنا كما يقول أهل العروض في أن الحرف المتحرك يقابل حرفاً
متحركاً ولا غيره نوع الحركة . فإيم في « من » بحركة بالفتح ومع هذا فهي
تقابل إيم الحركة بالضم في المقياس . كذلك الهيرة في « جاءكم » بحركة بالفتح
ومع هذا فهي تقابل العين الحركة بالكسرة في المقياس كذلك يستبرأهل
العروض روف المدّ من ألف وواو عمدة الحرف الساكن . ولهذا يرى
أن ألف المدّ في « جاءكم » تقابل الفاء اليك في المقياس .

وزيادة الإيضاح بصرب مثلاً آخر لفكلمة « تنائم » حين تحليلها إلى
مقاطعها تحده توافق المقياس « مَوْنٌ » وذلك لأن :

ع = ف ، طي = عو ، م = ن

وهكذا يرى أن التثوين في كلمة « عظيم » يعدّ مقدّلا للتثنية الساكنة في المقاييس . فالعبرة إذن بالنطق ولا شك أننا نسمع التثوين بها وإن كنا نمرر إليه في الكتابة العادية محرّكتين . ومن هنا نلاحظ الصلة الوثيقة في العروض بين الكلمات حسب النطق بها ، وما يقالها من تلك المقاييس المصطلح عليها . والكتابة العادية كما هو معروف وسيلة ناقصة لتصوير الكلمات كما ينطق بها ، فهناك أصوات سمعها في النطق ولا يرى لها رمزا في الكتابة مثل كلمة « هذا » فنحن نسمع بعد الهاء ألف مدّة ، كما أن هناك رموزاً في الكتابة لا نسمعها في النطق مثل أداة التعريف « ال » في مثل العبارة : سكتت الدرس .

لحين يريد أن يحل هذه الصّارة إلى مقاطع يرى الحرف الأكبر منها يقابل المقاييس « فاعلاتن » ، لأن :

يَبْتُ — فاء ، ت — ع ، بُدْ = لا ، دَرْ = ن

ونبقى السين المحركة في هذه الصّارة دون مقابل لها . فنحن هنا لا نسمع في العبارة أداة تعريف ، وإنما سمع دالا مشددة وهي بمثابة دالين الأولى منهما ساكنة والثانية متحركة

وهذا كان للشعر عند تحليل مقاطعه وقياسه تلك المقاييس المصطلح عليها رسم خاص مؤسس على ما ينطق به المرء في إشارته للأشعار . فثلا حين يريد أن نزن قول الشاعر :

لَمْ يَطْلُ لَيْلِي وَلَسَكُنْ لَمْ أَمْ وَبِى عَنّى الْكَرَى طَيْبٌ أَلَمْ

سكتت الشطر الأول من البيت هكذا :

لَمْ يَطْلُ لَيْلِي	لَيْ وَلَا كُنْ	لَمْ أَمْ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وهكذا يرى كليات البيت لا تقابل دائماً تلك القديس لمصطلح عنها ،
بل كثيراً ما ، ككل وزن لقديس عزه من كلمة تامة أو سابقة في البيت من الشعر .
وقد اصططح أهل العروض على اعتبار الحركة الأخيرة في البيت أو الشطر من
الشعر بمثابة حرف ساكن مثلاً قول شوقي :

في الموت ما أعيا وفي أسدي كل امرئ ، رهين على كناه
حين ربه ، يران أهل العروض يكتب هكذا .

فوت ما		أعيا وفي		أسدي		كل امرئ		رهين على		يكناه
مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي

فالكسرة التي انتهى بها كل شطر اعتبرت كحرف ساكن أي أنها تقابل
في القياس النون الساكنة .

هكذا كانت الحركة لمطرفة فتحة كنت في الأشعار ، وهي بهذا كذلك
مغاية حرف ساكن ، مثل قول شوقي :

لا نجد حدو عصاة مفتوحة ، يجدون كل قديم شيء ، مسكراً
حين يكتب هذا البيت رسم العروض راه هكذا :

لا نجد حد		وعصاة		مفتون		جدو سكل		لقديم شيء		إن مسكراً
مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي

وقد ينتهي كل من الشطر الأول والثاني بحركة الصم مثل قول شوقي

أم العناب فبالأحبة أحق والحب يصح ، نعتب وصدق
حين يكتب هذا البيت رسم العروض راه هكذا :

أم العناب		فبالأحبة		أحق		والحب		يصح		نعتب وصدق
مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي		مستعدي

لُحْنِيصٌ	لُحْنِيصٌ	لُحْنِيصٌ
مستفعلن	مفاعيلن	مفاعيلن

ولكن حين يكتب الشعر بالرسم العادي يراعى الكاتب أن الصلة الأخيرة أو الكسرة يرمز لها بـ **ل** ، أما الفتحة فيرمز لها بـ **ا** ، وهكذا ، وجميع هذه الحركات الثلاث حين تقع في أواخر الأبيات تعتبر في ميزان الشعر بمثابة حرف ساكن ، ولهذا يكتبون في الرسم العروضي الكسرة بـ **ا** ، والصلة بـ **و** .

٢٣

تيسير الأوزان

نعرض هنا للمحور كما سبقتها الخليل متحدتين نفس التسمية التي قدمها على كل منها ، ومبطلين ذلك للمحور التي لم يرد ، شواهد عديدة السنة في الأشعار العربية القديمة كـ **مفتصب** و **لمصرع** ، وكذلك سبقت لها بعد مسجلاً حياً بقدر الإمكان من تلك الاصطلاحات الكثيرة التي شتمت عليها كتب العروض ، من بين المحور حسب سبعة شيوخها في الشعر العربي القديم . ، يمكن أن تقسم المحور حسب ستة شيوخها إلى أربع مراتب

أولاً — الطويل :

ليس من محور الشعر ما يصارع البحر الطويل في ستة شيوخه ، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن . و شتمل البحر الطويل على مقياسين من المقاييس الثمانية التي أشرنا إليها آنفاً وهما : **مفعولن** ، **مفاعيلن** ، وهذان المقياسان يتكرران في البحر الطويل على صورة خاصة وتريب خاص . فالشطر من البيت يشتمل على أربعة مقاييس ترتب كما يأتي :

فصول معاعيلن ومولن مفاعيلن

وهذا تغير صورة كل من هذين المقياسين في القصيدة الواحدة ، بل وفي البيت الواحد من الشعر . فالمقياس الأول « فمولن » كثيراً ما أتى في الأشعار « فمولن » فقط . أما المقياس الثاني « معاعيلن » فينحدر في الشعر صوراً عدة ، ويتوقف هذا على موضعه من البيت . فصوره الخائرة في آخر الشطر أو آخر البيت أكثر من صور الخائرة في حشو البيت كما يعبر أهل العروض وحشو كل بيت من الشعر هو المقياس التي لا تكون موضعها آخر الشطر أو آخر البيت . فالمقياس « معاعيلن » حين يكون في حشو البيت يندر أن تتغير صورته ، على أن أهل العروض قد جوزوا فيه حينئذ صورين آخرين هما :

مفاعيلن ، مفاعيلن

واعتبروا الصورة الأولى صالحة مقبولة ، ولكنهم اعتبروا الثانية قبيحة مردولة . ونحن حين سنعرض ما روى من الأشعار في البحر الطويل لا نكاد نطهر مثل واحد لتلك الصورة القبيحة ، وأغلب الظن أنها من صمم أهل العروض بسوها على مثل أو مثليين ، لا مصححين أو أخطأ الرواة في روايتها ومن ابواحب إذن أن سهّل هذه الصورة ولا يعترف بها في الوزن الصحيح للشعر والمحمد لله أن أهل العروض قد اعتبروها قبيحة مردولة ، ولا يروون لها في الشعر القديم إلا قول امرئ القيس :

ألا رب يوم لك مسن صاح ولا سيم يوم مدارة جلعجل
وسكن معظم الرواة يروون رواية أخرى لهذا البيت صحيحة الوزن هي :

ألا رب يوم لي من البيض صاح ولا سيما يوم مدارة جلعجل
ومهذا وهو شعر امرئ القيس عن أن يقع فيه وزن قبيح مردول .

أما الصورة الأخرى التي اعتبروها صالحة مقبولة في حشو البيت وهي « معاعيلن » فهي صورة مدارة لا نستريح إليها إلاذان ، وقد رويت في بعض أبيات

الشعر القديم ، ولكنا لا نكاد نراها في شعر حديث . فقد رويت في معلقة
امرئ القيس عشر مرات مثل قوله :

إذا قامنا تصوع الملك مهما سيم الصبا جاءت برىا القربل
ومثل :

ويوم عقرت للسذارى مطيقي فياعحنا من رحلها التحمل
وجاءت هذه الصورة في معلقة زهير أربع مرات مثل قوله فيها :

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم نبحي ومهما يكتم الله مسلم
يؤخر فيوضع في كتب فيدحر ليوم الحساب أو يعجل فينقم

وفي معلقة طرفة ثمان مرات . ومع هذا فحين نشر نقل هذه الصورة في
حشو البيت ، وامل الحراق في رواية الملقات هو الذي جاء تلك الحالات التي
رويت في شعر الجاهليين . ويمكن تغيير طفيف في الرواية أن يصلح الوزن
ويحمله مقولا في السمع ، فلا يصير المعنى أن روى أبيات امرئ القيس هكذا :

إذا قامنا تصوع الملك مهما سيم الصبا جاءت برىا القربل

ويوم عقرنا للسذارى مطيقي فياعحنا من رحلها التحمل
كذلك يمكن أن يروى بيت زهير هكذا :

يؤخر فيوضع في كتاب فيدحر ليوم حساب أو يعجل فينقم

وواحد من يحاول نظم الشعر من هذا المعبر أن يجتهد استعمال «معانين»
في حشو البيت ، فوسيقى لأدس ناياه وإن قبله أهل العروض .

أما حين يقع المقياس «معانيل» في آخر البيت فيتحد إحدى صور ثلاث .
كلها حائزة مقبولة ولكها تتفاوت في ستة شيوعها في الشعر العربي :

«معانين» ثم «مفاعي» ثم الصورة الأصلية «مفاعيلن» .

ويسمى أهل العروض البيت من الشعر مصرعاً إذا اتخذ الشطر الأول مع
الثاني في القافية ، ويكون هذا عادة في مطمع القصيدة مثل قول شوقي :

سيمفك بعو الحق والحق أعبُ ويبصر دين الله أبان تضربُ

وفي هذه الحالة يكون حكم المقياس الذي ينتهي به الشطر الأول مثل المقياس
الذي ينتهي به البيت في حوار الصور الثلاث . أما إذا لم يكن البيت مصرعاً
فمضى المقياس الأخير في الشطر الأول بنظم صورة واحدة لا يجوز غيرها وهي
« معانيل » .

وأكثر صور المحرطون شبيوعاً وأحدهم إلى النفوس وأقلمها في الآذان هي
α (١) فعول (أو فعول) + معانيل + فعول (أو فعول) + معانيل
مثل قول البارودي :

سوي تتحدن الأعريد بطربُ	وعبرى بالآلات سهو ويمحبُ
وما أمان من نسر الخمر له	وبذلك سمم إليه البراع المنقب
ولكن أحومُ إذا ما ترحلت	به سورة نحو العلا راح يدأب
في اليوم عن عيبه من أية	لها بين أطراف الأسنة مطلب
معيد مشاهد المم فالعرب مشرق	إذا ما رمى عيبه والشرق مغرب
له عدوت تنزع الوحش طلبها	وتعدو على آثارها الطير تنعب
همامة من أصعرت كل مأرب	فكلفت الأيام ما ليس يوهب
ومن تـكـن العبياء همة معه	فكل الذي نقاه فيها محب

α (٢) فعول (أو فعول) + معانيل + فعول (أو فعول) + معانيل
مثل قول شوقي :

يمدّ الدحي في لوعتي ويزيدُ	ويبدى نبي في الهوى ويميدُ
إذا طال واستقصى ما هي ليلةُ	ولكن ليال ما لمن عديدُ

أرقت وعادني له كرى أحتى
ومن يحمل الأثواق يتعب ويحتف
لغيت الذي لم ينق قلب من الهوى
ولم أحل من وحد عليك ورقة
ورده من كما شاء الخمر طله
يطلب والطير في حذنه
نميل إلى مصى العرام وبرة
نارها مصى الصما فتجيد
(٣) نعو (أو فعول) + مدعس + فعول (أو فعول) + مدعس
مثل قول الله ودى :

هو البين حتى لا سلام ولا يد
قد صعب نواور سمين بينهم
سرى سهم سبر انهم كنعنا
فلا عين ولا وهى عين من السكا
فياسعد حدثي ، خدر من مصى
اعل حديث الشوق يطلى لوعة
هو الدرفي لأحثه سكر لوفهها
ولا نصره نصى بها حقه الواحد
فسروا ولا دنوا جمالا ولا شذوا
نه في سنى كل دى حله قصد
ولا حد إلا للدموع به حد
فنت حبر بالأحاديث يا سعد
من الواحد أو يقصى صاحبه العقد
على كسدى بى الله به رد

ثانياً :

خو لمرتبة الثانية في سة الشيوع في الأتصار العربية :

الطاهر

ولهذا البحر مقياس واحد هو « متعاس » ، ولا يرد هذا لمقياس إلا في

هذا البحر . ويشتمل شطر البت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس :

متفاعلين + متفاعلين + متفاعلين

ولكن كثيراً ما يحل محل هذا المقياس مقياس آخر هو « مستمعين » ، بل يبدو أن رى البيت الواحد من هذا البحر مشتملاً على المقياس « متفاعلين » وحده . ولهذا يحق لنا أن نعدّ المقياس « مستمعين » مقياساً للبحر الكامل ، مثله مثل « متفاعلين » سواء سواء ، إذ نسة شيوع « مستمعين » في وزن البحر الكامل لا يقل عن نسة شيوع « متفاعلين » إن لم ترد عنها ، وعلى هذا فمقياس البحر الكامل في حشو البيت يجوز أن يكون « متفاعلين » أو « مستمعين » . وهذا البحر نوعان :

(أ) تام المقاطع أى ترد فيه المقاييس الثلاثة :

متفاعلين + متفاعلين + متفاعلين

(ب) ناقص المقاطع أى يرد فيه المقياس الأخير وقد سقط بعضه :

متفاعلين + متفاعلين + متفاعلين

(أ) أما النوع الأول فهو أكثر دوراناً في الشعر العربي ، وقد نظم منه معظم الأشعار التي جاءت من هذا البحر . والتصيلة الثالثة والأخيرة قد جاز فيها صورتان أخريان غير « متفاعلين » ، مستمعين » هما :

متفاعل ، متفاعل

غير أن هناك أمراً هاماً يجب أن نعلم إياه وهو أن المقياس الأخير من البيت يجوز أن يكون « متفاعلين » أو « مستمعين » في القصيدة الواحدة . ولكن متى كان هذا المقياس « متفاعلين » التزم على هذه الصورة في كل أبيات القصيدة الواحدة ولا يصحّ المدول عنه إلى غيره من الصور ، كذلك إذا كان « متفاعلين » التزم هذا أيضاً في كل أبيات القصيدة . وعلى هذا فالقصيدة من الكامل التام لها ثلاث أحوال :

- ١ (١) تنتهى أبياتها جميعاً بأحد انقياسين « متفاعلين ومستفعلين » .
 ٢ (٢) تنتهى أبياتها جميعاً بصورة متفاعل ومتفاعل .
 ٣ (٣) تنتهى أبياتها جميعاً بصورة متما .

وسنورد هنا أمثلة لكل حال من هذه الأحوال الثلاث على الترتيب :

(١) قال شاعر حدث تحت عنوان « محبة الحرب » ، (محمود عظيم) .
 رحماك رب إلام يصلى نارها فى الساد ولم تصع أورارها
 عات ملائكة السماء وأصحت تدرى نالسة الحميم عبارها
 قبضت على سكاها يد مارد جعل الصيب من الدماء نثارها
 فى كل واد نورة مشبوبة لا يطفى البحر انظفم شرارها
 حتى كأن الأرض من إعيائها سكفت وأحطت الحوم مدارها
 كتب الغناء على البرية ويحهم ما مالم يستعجبون دمارها
 رسم من الأسماك باطفة إذا ما حاعت اردرد الكبار صغارها



فنحن نرى أن هذه الأبيات قد اشتملت على ٢٤ متفاعلين و ١٨ مستفعلين ، كما نرى أن الست الأول وحده هو الذى جاءت فيه التفعيلة الأخيرة « مستفعلين » ، فى حين أن باقى الأبيات قد انتهت بالقياس « متفاعلين » وهى قصيدة واحدة .

(٢) ومثال الحال الثانية قول هذا الشاعر نفسه فى « بحر السلام » :
 أحرك نفحرك علما مكروباً عودت حرك أن يكون كدوباً
 يأبىها السلم المظل على الورى طوى لى لهدك إن تحقق ، طوى
 ما بال وجهك بعد طول حجابك يحكى وحوه العاشقين شحونا
 رحماك طال الليل واتصل السرى حتى تساقطت النفوس لعونا

محت على الحرب الوحوش فطف بها كالزهر بعد السيم هبونا
 . يسى فى محرى الدماء بقية شكت العروق من الدماء بصوبا
 طاحت فرقبها الحروب مصرس لا عا رحمت ولا معلونا
 نحن رى جميع هذه الايات قد انتهت بالورن (متعاعل) أى أنه يتم
 فى كل أيات القصيدة . ولاحظ أن هذا المقياس يرد محرك « التاء » وما قبلها ،
 . كفى العال وروده متحرك التاء ولهذا لا راء ساكن التاء إلا فى بيت
 واحد من هذه الأيات السبعة وهو البيت الأخير

كذلك نلاحظ أن الشط الأول فى كل هذه الأيات ينتهى بالمقياس
 (متعاعل أو مستعمل) إلا فى البيت الأول لأنه مصرع ، ولهذا انتهى شطره
 الأول من المقياس الذي انتهى به البيت أى « متعاعل » غير أن التاء فيه
 جاءت ساكنة .

لما قد سترعى الالهاء ، هذه الأيات السبعة أنها اشتمت على « مستعملين »
 سبع عشرة مرة ، و « متعاعل » خمس عشرة مرة .

(٣) أما الحد الثالثة التى انتهى أياتها بالورن « متع » وهى « ددة فى الشعر
 امرى ، ولم أظفر بقصيدة واحدة تمثل هذه الحان ، وكفى عثرت على أيات
 مسارة فى ثمانية عدة قصائد قديمة . فقصيدة « اسب بن علس » وهو من أصحاب
 لمعتيات فى حمرة أشعار العرب ، قد اشتمت على بيتين يمثلان هذه الحال وهما :
 أو كلما احتضمت نوى ونفروا نفوادة من أحبهم بيل

• • •

ولقد رأيت الفاعلين وفعلهم ولدى الرقيقة مالك فصل
 أما باقى أيات القصيدة وعددها أربعة عشر بيتاً فقد جاء من النوع الثانى
 للبحر الكامل وهو النقص المقطع الذى سجدت عنه . ومطلع هذه القصيدة هو :
 نكرت لتحرر عاشقاً طفلاً وساعدت وتحرم الوصول

كذلك عثرت على بيت واحد في قصيدة سديها أربعون بيتاً المختل
السدي وهو شاعر محصرم ، ومطلع القصيدة :

ذكر الرباب وذكره سقم فص وليس من صاحب علم
أما البيت فهو :

ويصمها دون الخاسح بدقة وتحقق قوادم قسم
كذلك جاء البيت الأخير من قصيدة يربد بن خدّاق الشبيّ الشاعر
الجاهلي ، مثلاً لهذه الخان ومطلع هذه القصيدة .

أعددت سحرة بعد ما فرحت . لست شكة حارم جليل
والبيت الأخير من هذه القصيدة هو :

ولقد أصاب لك الطريق وأهيجت سبل السالك والهدى يهدى

• • •

سننبط من هذا أن يحى الشعر الأول من ست البحر الكامل تام المقاطع أى

مفاعلن + مفاعلن + مفاعلن

ومعه الشطر الثاني ناقص المقاطع أى -

مفاعلن + مفاعلن + متفا

أقول سننسط من هذا أن مثل هذا النظام في بحر الكامل لا يرد في كل
أبيات القصيدة كما يقول أهل العروض ، أما تلك الأمثلة المتناثرة في الشعر القديم
فيجب أن ملتصق لها تفسيراً خاصاً ، ولا تتحد منها قاعدة عامة لأوزان هذا
البحر .

• • •

ب — النوع الثاني للبحر الكامل وهو الناقص المقاطع فذلك هو الوزن

الذى فيه الشطر الأول والثاني قد سقط منهما نصف المقياس «مفاعلن» ، أى أن
كل شطر يكون هكذا :

(م — •)

متفاعلن + متفاعلن + متفعا

غير أن ما نجد هذا النصف الباقي « متفعا » يحكي في الشطر الثاني بصورين
محرك التاء أو ساكناً أي « مُتَفَع » أو « مُتَفَع » ، أما في الشطر الأول وفي غير
الآيات المصرفة فلا يكون هذا النصف إلا بحرك الألف أي « مُتَفَع » .
ولهذا يمكننا أن نقسم هذا النوع القصص المقاطع إلى حدين ، والقصيدة
منه إلى حاليين أيضاً :

(١) قصيدة تنتهي جميع أبياتها بوزن « مُتَفَع » بحركة التاء .

(٢) قصيدة تنتهي جميع أبياتها بوزن « مُتَفَع » ساكناً التاء .

.....

(١) أما الحال الأولى فلا تكاد ترى لها مثلاً ، أحد في الشعر الحدث لهذا
مثل لما يقول أبي العتاهية :

لموت بين الخلق مشترك لا سوقة يبقى ولا ملك
ما صر أصحاب القليل وما أعى عن الأملاك ما ملكوا
عما تشاغل أهل دى الديب وما فيها لهم درك
طلنوا في ناله الذي طلبوا منها وفاتهم الذي دركوا
لا يختلف في الموت منكم لا بل سبيلاً واحداً سلكوا

.....

جميع أشطر هذه الآيات تنتهي بنصف القياس « متفععلن » أي « متفعا »
بتحريك التاء فيما عدا البيت الثالث الذي جاء بالديوان هكذا ، ويظهر أن
روايته قد أصابها تحريف أو تصحيف ، وحق البيت ليسجم في الوزن مع باقي
الآيات أن يصبح مثلاً :

عما تشاغل أهل دلك الديب وما فيها لهم درك
ولكن يمنع من هذا أن الديب مؤنثة واسم الإشارة دلكم للمذكر . من أجل

هذا راجح أن البيت يمكن أن يعدّ بمثابة مثل آخر يدل على أن أبا العتاهية
كما اشتهر عنه لم يكن يعدّ نعوذ العروض وكان يرى معه أكبر منه
والقصائد التي من هذا النوع قليلة في الشعر العربي بوجه عام .
(٢) أما الحال الثانية فهي الكثيرة الشيوع رويت لها قصائد كثيرة في
الشعر القديم والحديث ، فقد جاء بالعصيات أربع قصائد كل منها يمثل
هذه الحال :

قصيدة الحارث بن حذرة الشكري ومطلعها :

من المدير عمرو بالبحر
آياتها كهمازي المرين
وقصيدة عبد المسيح بن علة ومطلعها :

يا كعب إنك لو قصرت على
حس السدام وقلة الجرم
وقصيدة الخبيخ :

يا حارثة قد أي لك أن
تعي تحرك في بني هذم
وقصيدة شامة بن العدير ومطلعها :

من المدير عمرو بالبحر
بالدم بين بحار فالشرع
أما في الشعر أحدث فمثلاً قول المقاد :

ما حاحة الأملاك للظفر	أم تلك بعض عرائس البحر
أم أوثر رطب توائمه	عمرت عن الأصواف والقشر
لا بل مست معتقة خلعت	حسبها للكر والفر
هي فتنة علاء بل فتى	هو جاء ما تضرب به يد
والعيد أنفذ ما رمين إذا	حرد عن رد وعن متر
يا حصين وما ليس سوى	ثوب الملاحة والصا العر
عن كل ملأ القوام كما	صاع المصور دمية القصر
كالوحة البيضاء راقصة	يا طيبها من موجة تحرى

بهاء أو سمراء ظاهرة والموت بين اليأس والسمر
فنحن نرى في جميع أبيات العقاد الشطر الأول ينتهي بوزن متعاه مع
تحريك التاء ، والشطر الثاني ينتهي به مع سكن التاء ، فيما عدا البيت الأول
لأنه مصرع ، وفي كل بيت مصرع تتبع آخر الشطر الأول ما ينتهي به الشطر
الثاني .

ستطيع بعد كل هذا أن تلخص قواعد نوعي البحر الكامل الكثيرة
الشيوع والتي يجب أن ينضم منها فيما يلي .

(١) الكامل التام المقاطع لقصائده حالتان :

أ - متاعين + متاعين + متاعين (في كلا الشطرين)

ب - متاعين + متاعين + متاعين (في الشطر الثاني فقط)

(٢) الكامل الناقص المقاطع لقصائده أيضاً حالتان .

أ - متاعين + متاعين + متعاه (بحركة التاء في كلا الشطرين)

ب - متاعين + متاعين + متعاه (ساكنة التاء في الشطر الثاني فقط)

هذا وقد روى أهل العروض نقاييس البحر الكامل في نحو البيت صوراً
أخرى سمو بعضها صالحاً مقبولا ومشوا لها بقول القائل :

يدب عن حربته ليعفه ويرحمه ويسله ويعتمى

غير أن لا يكاد يظهر مثل هذا الوزن في قصيدة صحيحة السبب ، لهذا نؤثر
عدم التعرض لهذا الوزن بحير أو شر .

أما الصور الأخرى سماها أهل العروض قبيحة مردولة ولم يبنوا لها كماداتهم
في كل وزن قبيح ، ونحن من باب أولى مهمتها ولا نشير لها ، فليس كل هذا إلا
من صناعة أهل العروض ورعتهم في العنود على العرب الشاذ .

السطر

ورس الشطر في هذا البحر هو :

مستعص + فعلى + مستععل + فعلى

مير أن التفعيلة الأخيرة « فاعلى » لا ترد في الشعر العربي على هذه الصورة وإنما تراها في الشطر الأول « فعلى » دتت لا إذ كان البيت مصرعاً فحينئذ يسم الشطر الأول في هنته ما يكون عليه نهاية الشطر الثاني
ثم في الشطر الثاني فتتحد التفعيلة الأخيرة (فعلى) بحدى صورتين :

فعلن أو فعلن

والتماعين التي في حشو البيت من « مستعص ، فعلى » لا يترجم هذه الصورة في أبيات القصيدة الواحدة ، بل ترى « مستعص » في بعض لأحيان تصوير « متععلن » كما ترى « فعلى » صير في بعض الأحيان « فعلن » . وهناك فرق هام بين ما سبق لمقدس في حشو البيت من تعبير وما سبقه في آخر البيت ، فكل تعبير صلب لتفعيلة الأخيرة يترجم في كل أبيات القصيدة الواحدة ، أما تعبيرات الحشو فليس من الضروري التزامها في كل الأبيات ، بل لا تترجم حتى في البيت الواحد منها .

وعلى هذا « بحر السبط » يمكن أن نقسم قصائده إلى نوعين .

(١) قصائد سخر كل أبياتها ورس « فعلن »

(٢) قصائد تنتهي كل أبياتها ورس « فعلن » .

وفي كل من النوعين ترى لقياسين (متععلن ، فاعلى) لا يلتزمان بصورة واحدة في حشو الأبيات ، بل ترى أن « مستعص » قد يكون في حشو البيت « متععلن » وأن « فاعلى » قد يكون في حشو البيت « فعلن » ، سواء كانت القصيدة من النوع الأول أو النوع الثاني لهذا البحر .

ومثال القصائد التي من النوع الأول قول شوقي في مهب البردة :

أحل سمك دمي في الأشهر الحرم	ريم على القاع بين الدن والعلم
دويخ حملك تسهم المصبيب رمي	لما ربا حدثني النفس فائلة
حرج الأوحة عمدي غير ذي ألم	حدثني وكتمت السهم في كمدى
« شفتك ابوحدا لم تغزل ولم تنم	يا لائمي في هواه وهوى قشر
« رب مستمع والقلب في صمم	تقد أنبت أدب غير واعية
أسهرت مصدك في حطط الهوى فم	يا ناعس الطارف لاذفت الهوى أبدا
« إن بدا لك صفا حسن منعم	يا نفس ديبك تحق كل مسكية
فقود النفس بالأحلاق ستقم	صلاح أسرك بالأحلاق مرحمه
« والنفس من شرها في صرع وحرم	والنفس من حيرها في حير عافية
في الله يعتمى في حير معتصم	« إن حل دمي عن المعرب لي مل
مفرح السكر في الدرين والعم	أتق رحاؤ إذ عمر الخبير على
« عمر الشعاعه أسأل سوى أم	« ذا حفصت حداح بدل أسله
قدمت بين يديه عذرة السدم	« وإن سدم دو هوى صدحه
يمسك تمسح رب الله بعتم	رمت باب أمير الأسياء ومن
« وبيعة الله من خلق ومن سر	محمد صفوة النرى ورحمه
« نصل قبل من قبلت له نعم	وودي اقرأ تعالى الله فاشها
« وأرسل في سجد الأقصى على قدم	أسرى بك الله ليلا إذ ملائكة
« يا محمد هذا العرس فاستلم	وقيل كل بي عسك رسه

...

جميع أشهر هذه الأبيات قد انتهت بالوزن « فمس » ، وملاحظ أنه قد التزم به حبة . أما في حشو الأبيات فوجدت القيس « وعن » يحكي على هذه الصورة أحياء وعلى صورة « قيل » أحياء أخرى وورود هاتين الصورتين في

الحشو كعاد يكون بسمة واحدة . فكلما صورتين حسن نستريح إليه الأدن
وطمئن إليه . أما لمقياس « مستمعين » فيندر أن يتعبر في الحشو إلى « متمعين »
إلا إذا كان في أول الشطر . ونلاحظ أن هذا التعبير قد وقع في الأبيات السابقة
ما يقرب من ست عشر مرة وكان دغف في أول الشطر سواء كان الشطر الأول
أو الثاني . ووقوعه في أول الشطر حسن جميل تمين إليه لأوسع ولا تعبر منه .
يظهر أن جميع الشعراء أخذوا هذا حين تصو من هذا البحر ، فلا
يحيدون أى تعبير في لمقياس « مستمعين » إلا إذا وقع في أول الشطر ، أما في
غير هذا الموضع فيبقى على حاله دائماً .

أما في الشبه الخمسة فقد زهد التعبير في غير هذا الموضع ، ويمكن وروده
كان ناد جداً . وحسن منه من مائة من البحر السبسط في وحدة أشعر
البيت لا . كعاد به إلا على من في الآية هذا الموضع من أبيات

فما عرفت وقد عثر قسم على هذا الموضع من أبيات بلا في فحمة قصيرة
بعد لمسيح من غيره عدها خمسة أبيات ، من منها على هذه الصورة وهما :

صحيحه صحاح كاسيد معتدلاً
« كره من أن يعي عصاه مستعدياً صاحبي وغيره الخفي

قد سحت رواية هذه الأبيات — ولا نظم صحيحه من لأطلس أنه يعرفها
كما كان ماصوها بعض — أقول إذا سحت روايتي فإن به تم تد على أن
نقدمه أيضاً كانوا يستمعون هذا الموضع في البحر السبسط ولا ينظمونه إلا
مصطفاً بين ضرورة ما من استمع فطبعه أو من مكان لا سبيل إلى غير
المنطق به ، أو غير ذلك من الضرورات التي قد يبتدأ بها الشاعر في شعره .

أما الموضع الثاني من قصائد البحر السبسط وهو الذى تنحى فيه لأبيات يور
« فعمى » شبه قول الشاعر يحدث تحت عمواف « ثورة على الحصرة »

(محمود عيسى)

• زرعتم الحو أشدراً وأميالاً • بحتم البحر أنحف وأطوالاً
 • هي نفصم هموم العنس حدة • أو يدعو في نعيم العنس مثلاً
 • صرعى الهواء وصرعى • قد كثرة • وراك الحيل حر الدبل محلاً
 • العنس أين طهر من سرا كبر • حين هولاً فقد قوس أهولاً
 • سمر القوم عرب حو واصفقوا • ين للقوم في لأفلات كمالاً
 • قسمت نودت الأفلات طامة • فهدد دمه • فقع بما هلالاً

• • •

فمن يرى أن جميع الأبيات قد انتهت بالـ «فن» • فهو مبرم في كل أبيات القصيدة كما عرف ، وري أن لأشط الأول في القصيدة قد انتهت كله بنون «فن» ما عدا البيت الأول لأنه مصرع وشطره لأن يسم الشطر الثاني كما رأينا وسنرى دائماً في كل البحور .

وقد ذكرنا أن أهل العرب أن «مفعول» في حشو البيت قد تشدد الصورة «مفعول» وعدو هذا مفعولاً ، على أن حين سمر ص ما حو ، في حمرة أشعر العرب وعادوى في لمصبيات من قصائد من البحر السيط لا تكاد بعد إلا على أبيات متتالية في عدة قصائد هي التي يمكن أن تكون قد أصاب هذا التعبير الشد العرب الذي سمر منه لأذن ولا تكاد تنسيه . وأحد ما حدث المدقق أن يعبد نظر في رواية هذه الأبيات ، أو ينسب له قراءة تحذف سمر مع موسيقى هذا البحر ، ويمكن أن نصير مثلاً هذا النوع من الأبيات حتى يبين القارئ أنها سوى الأسماع ، ولا تخرج إيهب الهوس . ولكن يكون هذا واضحاً حين نحس أن روى هذه الأبيات في قصائدها ، وأن نقرأها مع غيرها حتى يظهر الفرق في الموسيقى ويتضح بعدها عن الوزن الصحيح للشعر العربي حين نقرأ قول سنان بن أبي حنيفة نرى :

إن ميس لا أشتكى نضى إلى أحد واست حينها إلا معى هدى
فقد صبحت سوام الخى مشلة رهوا تطاع من عور وأحد
وقد يسرت إذا ما الشوب روجه رد الشى شفت وصرد
نمت أطعمت زادى غير مدحر أهل الخلة من حار ومن حاد

* * *

شعر متغير عربى فى موسيقى الست الرابع لا نستخرج إليه آداس و آناه
كل الإباء ، وله قد روى هذا البيت مثلاً .

ونمت أطعمت زادى غير مدحر أهل الخلة من حار ومن حاد
صبح و ربه وحسنت موسيقاه ومات إليه الأسمع
كذلك حين نقرأ قول عبد الله بن عتبة

إن تسألوا الحق تعط الحق سائله والشرع بحمة والسيف مقرب
إنت أنتم وه معشر ألب لا تطعم البلب إن السم مشرب
ه حر حمارك لا يربع روصمه دن برد وقيد العير مكروب
ولا يكون كعبرى داحس كى فى عطعن عداة الشعب عرقوب

* * *

لا سكاك يصل إلى كلمة « عصص » فى الست الرابع حتى شعر باضطراب
فى موسيقى الشعر غير مأخوذ ولا مستساغ لدى كل من هووت أدبه سمع الشعر
العربى ويشاده

أولى ما إذن أن ندرس هذا النوع من الأبيات دراسة خاصة ، وأن نعلم
عناية الشواهد المفردة المعرلة التى لا سكتى لوضع قواعد عامة فى موسيقى الشعر .

الواهي

وزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

مفاعلتن + مفاعلتن + فعولن

والمقيس الأخير « فعولن » لا يتميز أبدأ في قصيد هذا البحر ، أما لمقيس « مفاعلتن » فكثيراً ما نجى . ساكن اللام أى « مفاعلتن » والتعبير الذى نصب هذا المقيس لا يترجم في أبيات القصيدة ، بل من من العروى أن يترجم في البيت الواحد منها . وعلى هذا فليس لهذا البحر إلا نوع واحد من القصائد هى التى ينتهى أشطر أبياتها بالمقيس « فعولن » أما فى حشو البيت فمحدد لمقياس « مفاعلتن » بحر اللام أحياناً وبساكن أحياناً أخرى ، وكلاهما ليس سواء فى أسمة الشيوع وحسن الموسيقى ، سترجع ، بهذا الأدب ، وعلم من انهموس عند السماع أو الإنشاد .

قال شوقي فى ذكرى المولد :

سبوا قلبي عذاة سلا وند	امل على الخن به غفلة
ويأتى فى حوادث ذو صواب	فهل ترك الخن به صواب
وكنت إذا سالت القلب يوم	تولى اندمع عن فدى الحوا
ولى بين الصبوع دم وحم	هو الواهى لدى نكل الشدا
سرب فى الدموع فقت ولى	وصفق فى الصبوع فقت شدا
ولو حنقت قلوب من حديد	مب حمت كما حمل العدا
ولا سيك عن حلق الليالى	كن فقد الأحة والصحانا
من يعتر بالدسيا فنى	لست بها فنبيت الثيبا
حست بروضه ورداً وشوكا	وذقت كنسها شهداً وصدا
فلم أر غير حكم الله حكما	ولم أر دون رب الله ندا

وَأَنْ الْبَرَّ حَيْرٌ فِي حَيْسِلَةٍ وَأَبْقَى بِمَدِّ حَيْسِلِهِ تَوَانًا
 بِي اللَّهِ سَهْ سَهْ سَهْ سَهْ وَسَنَ حَلَالَهُ وَهَذِي الشَّعَا
 وَكَانَ بِيَانَهُ لَهْدَى سَهْ وَكَانَتْ حَيْسِلُهُ لِلْحَقِّ عَدَا
 وَعَصَا سَهْ سَهْ سَهْ سَهْ أَحَدًا حَتَّى أَحَدًا بِمِرَّةِ الْأَرْضِ اعْتَصَا
 وَمَا بِيَلِ الْمُطْلَبِ نَامِي وَلَكِنْ تَوْحِدَ الْبَدِيَا عِلَا
 وَمَا اسْتَعْنَى عَلَى قَوْمِ مَدَا إِذَا الْإِدْمَا كَانَتْ لَهْمِ رَكَدَا

* * *

فممن يرى أن جميع أسطر هذه الأبيات قد انتهت «مقياس» «معو»
 وقد أتم هذا في «في أبيات القصيدة» كما يرى أن عدد لمرة التي ورد فيها
 «مقياس» «معدن» بحرف اللام يروى تمام عدد لمرة التي جاء فيها
 ساكن اللام.

وقد روى أهل العروض «مقياس» «معدن» صوراً أخرى في حشو
 البيت، ومنها ما سموه «معدن» غير أنهم يفترون به شواهد صحيحة لا شبهة
 معروف بالله، ومنها صور متعددة عدوها، فتنبه لردولة.

واحق أن استقرأ ما جاء في جبهة أشعر العرب وما جاء في المقصيات
 من هذا البحر فلم يعثر على شاهد واحد يوضح ما راعوه. فليس في مصفحة عمرو
 أن كلثوم شيء من هذا، فإذا عثت في بحيرة أمية من أبي الصلت حين يبك
 أن ما ساء أو يفتن عند ورثته، كقولها.

بني للميسرة أبي أمسي لصور من يقدم الأقدم

والصهر أن في رواية البيت على هذه الصورة صحيح

كذلك في قصيدة المشعل الهدلي وهو من أصحاب استفتيت على شيء
 ما توهبه أهل العروض، ولم يعنى في المدهات التي من هذا البحر كدهنتي
 عند الله من روضة وأحيحة من الخلاص، شيء يبرهن على صحة قول العروضيين

فالقائد التي جاءت من هـ البحر قديمه وحدثها قد اتعنت ذلك السبح الشائع
الذي مثلناه هنا .

المصنف

الوزن الشائع لهذا البحر هو أن يتكون الشطر الواحد كما يلي :

فاعلاتن + مستعلن + فاعلاتن

ولا ينزه هذه لمقيس الثلاثة حالة واحدة ، بل يراه عي في صور أخرى
ومقيس الأول « فاعلاتن » : د كثير في صورة « فاعلاتن » ، ولمقيس الثاني
« مستعلن » يرد كثير في صورة « مستعلن » ولمقيس الأخير « فاعلاتن »
له صور من أخرى هي « فاعلاتن » و « فاعلاتن » ، وكما صور حصة كثيرة الشيو
في أبيات المصيدة من هـ البحر ، ومن صور لمقيس الأخير هي : « فاعلاتن » ،
وأن يحدث أخرى وعيه وقد انتهى بيت من الخفيف : « فاعلاتن » أو
« فاعلاتن » ، ولا فرق بين هذه الصور الثلاث في الخوذة ، فسكان حسن الوقع في
الأداء وكما سترى به الأسماع

قال حافظ رابع في حادثة دشواي

أيها القنوت بالأمر في	هل سينم ولا ، وانوداد
حفصوا حشكم وهو هشت	واشعوا صيدكم . حووا الملا
وإذا أعودكم ذات طوف	بين تلك الرما فصيدوا العدا
إني نعمت والحمد سواء	لم عذر أطواقنا الأحياد
لا تظنوا ما العفوق ولكن	أرشدوا إذا صلك ارشاد
لا تقيدوا من أمة نقتيل	صادت الشمس معه حين صادا
حده جهالنا نمر حتم	صعب صعبيه قوة واشتداد
أحسنوا القتل إذا حسنته نعو	أقصص أردتم أم كيدا
أحسنوا القتل إن حسنته نعو	أنفوسا أصتم أم حمادا

(١) على خلاف ما عهدناه في البحور الأخرى .

في هذه الأبيات لوطية رى أن لقياس لأول جاء عاباً على وزن « فاعلان » ، وعدد المرات التي جاء فيها على هذا الوزن في هذه الأبيات السبعة هو خمس عشر مرة . أما لقياس « متعقل » فلم يحنى في هذه الأبيات على هذا الوزن إلا مرتين :

في الشطر الثاني من البيت الرابع مرة ، وفي الشطر الأول من البيت السادس مرة أخرى ، وفي باقي المرات جاء هذا المقياس على وزن « متعقل » أى ست عشرة مرة .

وقد جاء المقياس الثالث على وزن « فاعلان » أربع عشرة مرة ، وعلى وزن « فاعلان » ثلاث مرات : إحداهما في الشطر الأول من البيت الرابع والثانية في الشطر الأول من البيت الخامس والثالثة في الشطر الأول من البيت السادس . وقد جاء هذا المقياس في هذه الأبيات السبعة على وزن « فاعلان » مرة واحدة في آخر الشطر الثاني من البيت الرابع .

ولا ندل كثرة ورود وزن يعينه في هذه الأبيات على أن هذا الوزن يعقل غيره في هذا البعد ، وإنما لمصادفة الحجة هي التي جاءت لك بهذا الوزن وقد نجد في قصيدة أخرى من الخفيف توزيعاً آخر وسبباً أخرى ، والذي يشهد به الذوق الموسيقى أن كل هذه الأوزان سواء في حسنها وعودتها وهيل القوس إليها .

هذا ويؤيد لنا أهل العروض أن لقياس الأخير « فاعلان » قد يحنى أحياناً « فاعلان » ويروون لهذا بيتاً يسوه إلى الكهيت بن زيد هو :

ليت شعري هل تمّ هل آتيتهم أم يحولن من دون ذلك الردى
وحين تراجع الهاشميات التي نظمها الكهيت لا يرى هذا البيت أثراً .

بل إن أهل العروض أنفسهم يدكرون في كشهم أن هذا البيت روى رواية أخرى هي :^(١)

بيت شعري هل ثم هل آتيهم أم يحول من دون ذلك الحكم
والبيت على هذه الرواية سقيم مع ما ذكرناه عن هذا البحر ، إذ يسعى
حينئذ بالوزن « فاعلان » . والأمر الغريب في قول العروضيين أن يرووا البيت
الواحد روايتين مختلفتين في النافية : مما يدل على أن القصيدة التي يمكن أن
تكون قد تضمنت هذا البيت غير معروفة لهم . فإذا قال السكيت قبل هذا
البيت أو بعده لا ندري ، وليس يحفل أن الشعر قد نظمته بمجرداً مدمجاً
دفع به إلى أهل العروض مستشهدوا به في صاغتهم .

ويحدثنا أهل العروض أيضاً عن نوع من البحر الخفيف انتهت فيه كل أشطر
القصيدة بالوزن « فاعلان » بدلا من « فاعلان » . ويروون لهذا شاهداً غير مسبوق هو :
إن قدراً يوماً على عامر سصف منه أو بدعه لكم
ويتردد هذا الشاهد عليه في كتبهم ولا يكاد يظن منهم مثل آخر . وإذا
نحن رجعنا إلى القصائد القديمة وحديثها بسا نظم واحدة منها نظمت على هذا
الوزن أعياناً البحث ثم لا يكاد نثر على شيء من هذا . فليس في جملة أشعر
عرب ولا الفصحيات ولا في الدواوين القديمة التي رحمت إليها أثر لهذا الوزن .
وكان حق الدواوين الحديثة من باب أولى أن تحو من هذا الوزن النادر ،
وسكنى عزت في ديوان العقاد على قطعة عدتها عشرة أبيات يمكن أن تنسب
إلى هذا الوزن الذي ذكره العريضي ، غير أنه يحيط أن العدد قد حمل جميع
أشطر الأبيات العشرة تنهى « رن » فين « لا » فاعلان » ، والنظم هذا في
كل القطعة وهي :

قال العقاد تحت عنوان وردة مخزية :

وردني فيم أنت صاحكة	يدع الشمر منك من لها
فيم هذا الجمال يجرى	روبق فيه كان لي ورحا
كنت أهوى الورود أصابها	ما لذكرى الحبيب قد صابها

هو في بيتي هديته وهو فوق العصون ما ربح
 وإحل القسور يرمعه وأصحا فيه كفا وصحا
 ثم ولي الهوى وأعقبي نظرا سكر النهار صبي
 فإذا أورد عصاة وشجي يترأى بالهجر لي شجا
 وإذا الزهر كائني إذا راق في العين حسه حرها
 كان للحب ربيقة فدا أزا فوق الحده طرعا
 الدبور الدبور رفق لي من رواء يربدي ترعا

• • •

وإذا نحن ذكرنا أن ما جاء في ديوان المقاد من البحر الخفيف هو حوالى
 خمسمائة بيت وليس فيه إلا هذه القطعة ذات عشرة الأبيات ، اتضح لنا أن
 المقاد قد عمد النعم من هذا الورن عمدا وقصد إليه قصدا ، ولم يلقه وقد وحده في المظم
 منه جهداً وعساً . فهل رعى المقاد سهواً إلى محمارة أهل العروض في قولهم ، أو هل
 عثر على شيء قديم من هذا الورن فقلده ؟ لا ندري . وقد قلد المقاد في المظم من
 هذا الورن شاعراً آخر هو صاحب ديوان الملاح السني فظمه قطعة واحدة عدتها
 ١٧ بيتاً ألزم فيها ما ألزمه المقاد من انتهاء جميع أشطر الأبيات بالورن « فعين »
 بدلاً من « فاعين » ، وحصل عنوانها « في الشتاء » قال :

ذكرني فقد سبت ويا رب ذكرني بعيد لي طاري
 وارفعي وجهك الخليل أرى كيف هذا الحياء لم يدب

سأئل أنفسنا بعد هذا ، أحقاً أن العروضيين كانوا جادين حين ذكروا لنا
 أن المقياس الأول « فاعلاتن » يأتي أحياناً « فاعلات » ، وأن مثل هذا يعدّ
 صالحاً مقبولاً ؟ !

يحيل إلى أن قولهم هذا ليس إلا مجرد صاعرة عروضية ، فلا سكاك نظر لنزل
 هذا الزعم بشواهد صحيحة النسبة .

الرمز

وزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن

غير أن المقياس الأخير « فاعلن » يحىء فى أواخر الأبيات على صورتين أحريين هما حسب نسبة شيوعهما : فاعلاتن ، فاعلاتن . أى أن مقاطعه تزيد لا تنقص . وعلى هذا المقياس الأخير فى البيت من بحر الرمل يرد على إحدى الصور الثلاث الآتية :

فاعلن أو فاعلاتن أو فاعلاتن

ومتى جاء على صورة من هذه الصور الترتب فى كل أبيات القصيدة . ولهذا يمكن أن تقسم القصائد التى تسمى من هذا البحر إلى ثلاثة أقسام :

(١) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(٢) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(٣) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(١) قصائد تنتمى أبياتها وزن « فاعلن » مثل قول شوق :

علموه كيف يحمو حـمـا طالم لاقيت منه ما كفى
سرف فى هجره ما ينتمى أترام عمـوه السرفا
جعلوا ديبى لديه سهرى ليت مدرى إذ درى الدب عما
صبح لى فى العمر منه موعد ثم ما صدقت حتى أخلفا
يا حلى صفا لى حيلة وأرى الحيلة ألا تصفا
أما لو ناديت به فى دلة هى دى روحى فحدها ما احتفى

ولنحفظ في هذا النوع من القصائد أن المقياس « فاعلن » يحىء أحياناً
 « فعين » ، ولهذا يرى القصيدة من هذا النوع تنتهى أشطرها بوزن « فاعلن »
 أو « فعين » ، وكلاهما حسن جيد تستريح إليه الأذان . وفي أبيات شوقي السابقة
 نحد الشطر ينتهى أحياناً بوزن « فاعلن » وأحياناً أخرى بوزن فعيل ، وقد انتهت
 سبعة أشطر من الأبيات السابقة بوزن « فاعلن » وانتهت الأشطر الخمسة الباقية
 بوزن « فعين » . وهذا النوع من القصائد هو أكثر الأنواع شيوعاً في بحر الرمل
 (٢) قصائد ينتهى أبياتها بوزن « فاعلات » وينتهى الأشطر الأولى منها بوزن
 « فاعلن » إلا حين يكون البيت مصرعاً فيتبع الشطر الأول الشطر الثانى من
 حيث هما أى ينتهيان بوزن « فاعلات » ، مثل قول شوقي يحىء أم الحسين :
 ارفعى السرّ وحيى بالحسين وأريما منى الصبح المبين
 وقفى الهودج فيما سعة بعش من نور أم الحسين
 واتركى فصل رمايه لنا سناوب محن واروح الأملين
 قد سقى محياك أحيا ونفينا حول يملك المئين
 مقدم قد قرن الخير به رب خيرى ورحوه القادمين

...

فالبيت الأول لأنه مصرع ينتهى شطره الأول بوزن « فاعلات » مثله في
 هذا مثل الشطر الثانى . أما باقى الأبيات فينتهى شطرها الأول بوزن « فاعلن »
 والشطر الثانى بوزن « فاعلات » ، وينتظم هذى كل أبيات القصيدة . وكما
 رأينا فى النوع الأول أن « فاعلن » تختصر أحياناً إلى « فعين » كذلك
 « فاعلات » تختصر أحياناً إلى « فعلات » . وكما أنه لا فرق بين « فاعلن »
 و « فعين » فى الوزن الموسيقى كذلك لا فرق بين « فاعلات » و « فعلات » .
 فكلاهما حسن جيد تراح إليه الأسماع ، ويردان فى أبيات القصيدة الواحدة .
 وفى الأبيات الخمسة السابقة ينتهى الشطر الأول من البيت الثانى بوزن « فاعلن » ،

و يمكن ينتهي الشطر الأول من البيت الخامس بورن « فعين » ، وكلاهما في قصيدة واحدة . ونلاحظ أن هذه الأبيات الخمسة قد انتهت بوزن « فعلات » وهو متبرم في كل القصيدة غير أنه حدد في هذه القصيدة بعض الأبيات قد انتهت بورن « فعلات » بدلا من « فعلات » مثل قوله :

كل حمد . أصعه رائيل . حلال الحمد . صعت رهين

• • •

وقد نرى ، كل أبيات القصيدة مصرعة وحينئذ نرى الشطر الأول من البيت ينتهي بما سمي به الشطر الثاني مثل قول شوقي تحت عنوان الرسالة الماشئة :

أحمد الله وطوى لأسبى .	مصدر الحسكة طرا والصبي .
وله لشكر على معنى الجود	وعلى ما يست من فضل وحود
اعمد الله بمقل . نبي	وبقلب من رجاء الله حي
أرحه بطل مريد امب	وأحشه حشيه من فيه هلات

• • •

وحس في هذه الأبيات مصرعة نرى الأبيات الأولى والثاني والرابع ينتهي كل شطر بورن « فعلات » ، ونرى لسب الثالث ينتهي شطرا بورن « فعلات »

(٣) قصائد سمي ثانيا بورن « فعلات » ، وينتهي الأشطر الأولى منها بورن « فعين » إلا حين يكون البيت مصرعاً فينتهي الشطر لأول منه بوزن « فعلات » أصحاً ، مثل قول شوقي في الطرب :

قم ساجد ساجد الريح قام	ملك القوم من أخو الرماما
حين صد البر والبحر هم	أسرحوا الريح وساموها الأحاما
صار ما كان لكم معجزة	آلة للعلم أتاه الأماما
قلعة كمت بها منفردا	أصحت حصه من جد اعتراما

يومها :

مكتوب كانت خير حمت فاجعل الخبير بناديهما لزاما
وإن اهترأ بها الشر عدا فصالت تنظر الموت الرؤما
وملأ أخو عبيد رحما رحمة منك وعدلا وشقاما

فحين رى اليب الأول لأنه مصرع قد انتهى شطره بورن «وعلان» ،
ثم في باقي الأبيات فقد انتهى الشطر الأول بورن «وعس» ، وانتهى الشطر
الثاني بورن «وعلان» وفي هذا الموضع أيضا رى «وعلان» تحيى
أحياء «وعلان» ، أى أن أدت هذه القصيدة معنى بورن «وعلان»
و «وعلان» ، وتلاهما حينئذ كثير الشيوع حين وقع في الآداب وقد انتهت
الأبيات اسمعة السبعة بورن «وعلان» ، ولكن هذه القصيدة قد اشتملت على
«عس» أبيات انتهى بورن «وعلان» مثل قوله يصعب صعود الطائرات :

دهت سموه مكات أعف دسور قصه قور خرم

وقد تحيى كل أبيات القصيدة مصرعة وحينئذ انتهى كل أشطرها بورن

«وعلان» مثل بيت الأعنية الحديثة التى سمى «بخدور» :

أين من عبي هاتيك محالى يا عروس البحر ، حم احبس
نير عشقت سمى القيدى أين من واديت دهم الحبس
موتك العيد وعيد الكعدال وسرى الخدور فى عس القفال

...

بين كنس تشهى الكرم حمرة محدب يتعشى الكنس نغره
الفت عيسى به أول سره فعرفت الحب من أول نظره

...

أين من عبي هاتيك المحالى يا عروس البحر يا حبيب الحيل
تلك هى أنواع الرمل الثلاثة ، ولم يبق إلا أن يذكر أن القياس «وعلان»

الذى يحىء فى حشو لأبيات قد يصير « فعلان » فى الأنواع الثلاثة . فكمما يشتمل حشو البيت على المقياس « فاعلان » قد رى هذا لقياس فى حشوييت آخر أو البيت نفسه فى صورة « فعلان » ، وكلاهما جميل جيد سريخ اليه الآذان . وتستمتع موسيقاه . ورى هذا واضحاً حياً فى جميع الأمثلة التى تقدمت ، وفى جميع أنواع بحر الرمل .

أما ما ذكره أهل العروض من حوار أحوال أخرى فى حشو الأبيات فلم يرد فى الأشعار قديماً وحديثاً ما يؤيد قولهم ، من قصائد صحيحة السنة محفقة الرواية .

المقارب

يتكون الشطر الواحد من هذا البحر من المقياس « فعون » مكرراً أربع مرات أى :

فعون + فعون + فعون + فعون

وتتحد « فعون » التى مع فى آخر البيت صوراً عدة ، فى بعض القصائد . براها « فعول » ، وفى البعض الآخر براها « فعول » ، وأحياناً يحدها « فعو » فقط . ولهذا يمكن أن تنقسم القصائد التى يرد من هذا البحر إلى أقسام ثلاثة وردت فى الشعر العربى بكثرة ، ورويت لها القصائد المعددة ، ولكنها ليست بنسبة واحدة فى الشيوع . وأكثر هذه الأقسام الثلاثة شيوعاً وأحبباً إلى الشعراء هو الوزن الآتى :

فعول + فعول + فعول + فعو

أى أن ينتهى كل بيت من القصيدة الواحدة « بالوزن » « فعو » بدلاً من « فعول » ، ولا بد من التزام هذا فى كل الأبيات . مثل قول البدرودى « فى صفات الحاكم » :

إذا سدت في معشر قاصع سبيل الرشاد وكن محصا
 ووال الكرم ودار السعيه وصل من أطاع وخذ من عصي
 وثق لنعم عيب الأمور فإن من الحرم أن يحص
 ولا تقين على فاحر فإن الله عيد العصب
 وإن حتى الحق قاصره له ودار إليه إذا حصصا

فمن في هذه الأبيات الحسة ترى كل بيت قد انتهى بالوزن « فمو » ،
 أما الأشطر الأولى فتراها تنتهي أحيانا بوزن « فمولن » ، وأحيانا بوزن
 « فمو » فقد انتهى الشطر الأول من البيت الثاني والثالث بوزن « فمولن » ،
 وانتهى في باقي الأبيات بوزن « فمو » ، وكلاهما في الشطر الأول حسن جيد
 نستريح إليه الآذان . وسنحط هذا التوزيع في الشطر الأول بين « فمولن » و « فمو »
 دون أن يتزم أحدهما في هذا الشطر ، إلا إذا كان البيت مصرعا فيتمع الشطر
 الأول الشطر الثاني ، فمن محبزون في الشطر الأول بين أن نعلمه ينتهي بوزن
 « فمولن » أو « فمو » إلا حين يسكون البيت مصرعا . وهذا الخيار غير مقصور
 على نوع بعينه من أنواع قصائد المتقارب بل يشملها جميعا ، في كل أنواع القصائد
 التي ترد من البحر المتقارب يحد الدلم بعنه محبزا بين أن يعمل الشطر الأول من
 كل بيت ينتهي بوزن « فمولن » أو « فمو » إلا حين يسكون البيت مصرعا .
 النوع الثاني للقصائد التي تحبىء من هذا البحر هو تلك القصائد التي تنتهي
 كل أبياتها بوزن « فمولن » مثل قول الشاعر الحديث يصف حسة له مع ولديه
 الصعبرين^(١) :

وأطيب ساح الحياة لذيء عشية أحمر إلى ولد
 إذا أنا أملت يهتف باسمي ال عظيم ويحمر الرضيع إليا
 فأجلس هذا إلى جاني وأجلس ذاك على ركبتي

وأاء، الشئ، عوفد ثم وأسط من فوقه واحتيا
هناك أسي معب عى كأي لم ألق في اليوم شيا
فشكل طعم أره لنبدا وكل شرب أره شيب

قد شى كل باب من هذه لأيت أسة ورن « فعوس » ، والنرم هد
فى نرايت الفصيدة . أما لشر الأول من لست لأمل قد شى وحوه
ورن « فعوس » لأن اللمت مصرى ، ولكن فى « فى لأيت » « حده ل الشر
الأول انتهى أحياء ورن « فعول » وأحياء أخرى ورن « فعو » وفى الأيت
اللمت برى أن الشر الأول من اللمت لث قد انتهى ورن « فعو » ، وسمى
فى « فى لأيت ورن « فعوس » ، والشعر بحرفى هد كعرف

والنوع الثالث بالعميد التى ترد من الشعر لمررب هو بيت القصيد التى
ينهى كل أيت « ورن « فعوس » مثل قول العبد بحت عوس « اليوم » :
يا ملكا عرشه فى العيوس صان دى الكرى « حنا
صمت عيت حفو ترك أربها من وحوه الملاح
تم أهداه فى الظلام فتسمى حبل ارماد ولاح
وندى إيت عبيد ارحا إذا لدهر ما طاب « سح
أرك حمت ما هدبه « ورن فى بحال الكعج

جميع أيت هذه القصيدة منهى ورن « فعوس » أما الشر الأول فى
كل بيت وأحياء منهى ورن « فعوس » وأحياء أخرى ورن « فعو » ، وفى
الأيت الخمسة اللمت برى الأشر لأولى فيها قد انتهى معطاه ورن « فعوس » ،
وشبهى لشر الأول من لست الخامس ورن « فعو »

ث هى لأونج الثلاثة المكثرة الشيوخ فى الشعر لعرف ، وهى التى طارقه
معظم الشعر فتيه وحدثهم ، واستحسنوه ومالوا إلى مؤلفه

غير أن أهل المروص قد رووا له نوعاً رابعاً عصاة متقرب ، وهي تلك
 القصائد التي ينتهي أيها حزن « فع » فقط بدلا من « فعول » ولا سكاد
 بطر يمثل واحد لهذا النوع في الشعر الحديث . ويطهر أن شعراء الحديث م
 ينسبوه أو لم أقوه ، فليس ، منهم من طرده في عهد ، بل لا سكاد بطر
 بقصيدة واحدة شعر فديته جاءت من هذا النوع ، وكل مدى عثرت عليه في
 أثناء حولاني في دوا من الشعر فديته وحديث هو مثل : لا راء على عدة
 أبيات جاء في الأعراس^(١) :

وي أن السيد الجبيري كان لأهوا : فرت به امرأة من آل زبير ترف
 بن إسماعيل بن عبد الله بن أمية ، وسمع حكمة فديته :
 أنا ترفت على بطة وفوق رحالهما قبة
 زبيرة من مات مدى أحسن احرم من الكعبة
 ترف إلى ملك ماجد فلا اجتماع وسها الوجهه

• • •

وقيل إن عروس دحيت في طرفة إلى حربه لاجلاء فمشها أفعى ثقات ،
 فكان السيد الجبيري يقول لحقته دعوتى
 ترى من كل هذا أن النوع الرابع إن سمحت روايته قد انقرض ، ولم يعد
 من طرده الشعراء ، وواحد الآن ألا يطر منه
 في بعد هذا أن يذكر أن « فعولان » في حشو بيت جور أن يصح
 « فعول » فقط ونرى هذا واحد حلي في كل القصائد السابقة ، وكلاهما في الحشو
 حين متنع سترج الأدان بن موسيقه

السريع

هذا بحر من أقدم بحور الشعر العربي عرّف ما روى منه في الشعر القديم
فيل ، مثله في هذا مثل بحر الزمل ، ولكن الزمل قد وجد غنابة في الشعر الحديث
حتى أصبح الآن يحمل لمحنة الشبية بين الأوزان الشعرية ، في حين أن السريع
قد قُت سبعة شيوخه في شعرا المعصرى ، وأصبح شعراء معروفين منه ومن
موسيقاه . والحق أننا حين نشد شعراً من هذا البحر شعر باضطراب في الموسيقى
لا نستريح اليه الآذان إلا بعد مران طويل ، وذلك لقلة ما نظم منه والآذان
تتأد السمات السكونية والتردد وتميل إلى ما أمته . وأعجب لظن أن هذا البحر
ستقرض مع الزمن أما ما نظم به بعض الشعراء المحدثين من شعر قبيل على هذا
« زل في كان قبيدٌ قصائدٌ قديمة أغمواها فسحوا على موالها رعة في التوزيع
لاحت للوزن معه ، وأعلم قد وحدوا في هذا جهداً وعتاً

وأهل المروض في علاجهم هذا البحر قد تصوروا أنه ينتهي بالمقياس
« معولات » ، وقانون هذا المقياس لم يرد في الشعر مطبقاً ، ويحاه على صور
أخرى ذكرها ما وليت شمري لا يفترض مثل هذا القصر الخيالي الذي
لا وجود له ، ولما في حاجة إليه . ويظهر أنهم حين رأوا أن هذا البحر ينتهي
آياته في غالب الأحيان بوزن « قاعن » ، وأن مثل هذا المقياس « قاعن » ينتم
في البحر السريع فلا يكاد يصبه ذلك التميز للألف في هذا المقياس ، وذلك لأن
يصير « قعن » كما في بحر السيط والزمل ، تصوروا من أجل هذا أن « قاعن »
في هذا البحر ليست بقياساً أصلياً ، وإنما هي تطور لمقياس آخر

لهذا يؤثر في علاج هذا البحر مسكاً آخر غير ما سلكه أهل المروض
من حيث نهاية الآيات . والوزن الشائع لكل شطر من أقطار هذا البحر هو :

مستعلن + مستعلن + قاعن

غير أن « فاعلن » قد تصير في بعض القصائد « فاعلات » ، وقد تصير في البعض الآخر « فعلن » ، ومتى صارت إلى إحدى هذين الصورتين التزم هذا في كل أبيات القصيدة . وعلى هذا يمكننا تقسيم قصائد السريع إلى أنواع ثلاثة :

١ — قصائد تنتهي كل أبياتها بوزن « فاعلن » وهذا القسم أكثرها شيوعاً وأحبها إلى النفوس .

٢ — قصائد تنتهي كل أبياتها بوزن « فاعلات » .

٣ — قصائد تنتهي كل أبياتها بوزن « فعلن » .

وقد آثر الشعراء المحدثون القسم الأول والثاني باعظم ، ولا شك أن نظرهم شعر من القسم الثالث .

ومثال القسم الأول قول حافظ إبراهيم في الحرب اليابانية الروسية ^(١)

أشادة للحرب أم محشر	ومورد الموت أم الكونز
وهذه حمد أطعوا هوى	أرماهم أم سم سمر
لله ما أقسى قلوب الأولى	قاموا بسر الملك واستنزوا
وعسيرم في الدهر سلطانهم	فمحنوا في الأرض واستعمروا
قد أقسم البيض بصدائهم	لا يهجرون الموت أو نصروا
واقسم الصفر بؤنثهم	لا يعمدون اليق أو يطفروا
فادت الأرض بؤنثها	حين التقى الأبيض والأصفر

• • •

فحين يرى أن جميع الأشطر في هذه القصيدة تنتهي بوزن « فاعلن » ، وهو ملزم في جميع الأبيات لا يصيبه أي تغير أو تطور

أما القياس « مستعمل » في حشو الأبيات فحياً نصير « منقطع » وحيث
 راء « مستعمل » ، وكلا هذين الصوريين حسن عند أهل العروض ، غير أن
 بعض أهل العروض قد فصل الأول على الثانية في هذا البحر ، ولعص الآخر
 فصل الثانية على الأول ، ومرجع هذا الاختلاف بدوق الشخصي وقد ورد
 كل من هذين الصوريين في شعر القدماء والمحدثين على السواء ، ولا يكاد
 يخطئ الباطن قد أثر بعده في أبيات السبعة السابقة يخطئ أن
 « مستعمل » في الحشو قد صارت « مستعمل » جميع مررات وصارت « مشتغلين »
 ستة مرات وما صب الحشوم غير لا ، في أبيات القصيدة واحدة ،
 لا لا يتم في البيت الواحد ، حتى . هذا التعبير في كل أنواع البحر السريع
 لا فرق بين نوع وآخر كما سرى .

مثال القسم الذي من القصيدة قول شوقي

هـن سم الدن فؤد حـم	وح فسسكي حمون العزم
أم شـمعه ما شـمعي وسمي	معدل الب شريد سم
يهـره الأيك لي . سمـه	هر القروش مدلف مسهم
وتـقد اندكـرت . حـشـنه	حم من الشوق حـيث الصرم
كذلك العـشق عـند لدحي	يا للهوى عـب غير الطـلام
يـعـدى البـين عـبي فـوة	روعت حتى مـمـحت الخـم
تلك قـيوب الطـير حـتـب	ما سمعت عـمه مـوب الأهم

في هذه القصيدة قد اشبهت أسماً . في « فعلات » . والترم هذا في كل
 الأبيات . أما الأشطر الأول من أبيات فقد انتهى كل منها بوزن « دعس »
 دون تعبير أو تبدل إلا في البيت الأول لأنه مصرع ، وهذا انتهى شطره الأول
 بوزن « فعلات » كالشطر الثاني .

ومحط في حشو هذه لأبيات حسن التعبير لدى شهادته في أبيات القسم

الأول ، أى أن « مستعجل » نصير أحياناً « مستعجل » ، وأحياناً أخرى « مستعجل » وقد وردت الصورة « مستعجل » في هذه الأبيات السبعة خمس مرات أما الصورة « مستعجل » فقد جاءت فيها سبع مرات والقسم الثالث من قصائد السريخ لم يرقه شعراؤنا المحدثون وإنما طرأ به بعض القدماء في المداير من الأحيان مثل قول المبحر في مدح بعض بني :
 ربح في الصب لدى سري وردني سكرأ في سكرى
 وشوة الحب يد فوطت بصت حبت شوة حر
 لله ما يحى صروف الموى على حدث العهد «هجر
 بهرة القند يد ما است في مشيت مبصومة الحصر
 يومى في حرم من رى أن عجب الموم لا يعرى
 لم أر كالمير في حمله أوى روى شاهد العمر

• • •

فحين يرى أن أبيات هذه القصيدة قد انتهت «نور» «فعلن» ، وأن هذا وزن قد أتى في كل الأبيات ، كما يرى أن لأشطر الأولى من الأبيات قد انتهت كلها بوزن « فعلن » دون تغيير أو تعديل إلا في البيت الأول لأنه مصرع

هذا وقد حدثنا أهل العروض عن نوع آخر من قصائد البحر السريع فيه يتبع كل الأشطر وزن « فعلن » ودكروا أن « فعلن » هذه حين تكون في آخر البيت غير أحياناً إلى « فعلن » من باب التخصيف ، ولا يكاد يطرأ لهذا النوع في الشعر مديح إلا مثل واحد ذكره دند وهو قول المرقش الأكبر الشاعر الجاهلي :

هل بالدير أن خيب صمرا بر كان رسم باطق كلم
 لدار قعر والرسم كما رقت في طهر الأديم فلم

دبر أسماء التي ملت قبي هيى ماؤها يسح
أصحت حلاء بينها تشد نور فيها وهو فاعتم
بل هل شحنتك الطعن ماكره كهن المحفل من تنهم
انشر منك والوجه دنا ير وأطراف اسات عثم
و قول مؤرخو الأدب في شأن هذه القصيدة إنها من نادر الشعر الذى ندى
فيه الرثاء بالفضل .

وبما سجلته في هذه القصيدة المدرة أن حشو الأبيات قد اشتمل على أمثلة
ثلاث ورد فيها المقياس « مستمعين » في صورة « متفاعلين » ، وهو ما يدكرنا
بالمحر الكامل ، ولم قل أهل العروض إن مثل هذا حائر في البحر السريع ،
مثل قوله :

ما دسا في أن عراملاك من آب حصة حازم صريع
وقوله :

يصر مصابت وحوهم لبيت مياه بحرهم نعم
وقوله :

والعذر بين المحسين إدا ولى العشى وقد تددى العم

الفسر

هذا هو البحر الثانى الذى أبى معظم شعرائه المحدثين العلم منه أول
يستريحوا إليه ، وإلى موسيقاه ، فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر العر
القليل . ولعل الذين حاولوه منهم إنما أحبوا بقصائد معينة فأنها القدماء من هذا
الوزن فسحوا على موالها ، ونسبهم وحدوا في العلم منه عتقا ومشقة ، ونحن حين
قرأ قصائده لا نكاد نشعر بالسحام في موسيقاه ، ويحيل إلينا أن الوزن مضطرب

بعض الاضطراب . وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام . أما القدماء فقد بطمؤوا منه على فلة أيضاً ، وإن كثرت قصائده في عصور المناسبات وسوح ورثه بعض التنوع . وحين يستعرض ما جاء من هذا البحر في الشعر القديم والحديث يرى أن أكثر ما يحىء هذا البحر على الوزن الآتي :

مستعملن مفعولاتٌ مستعملن

ويعترض أهل العروض أن « مستعملن » أصلها « مستعملن » ، ولا معنى لهذا الافتراض الخيالي ، لأن لا يعلم شعراً صحيح النسخة قد انتهت أشطره في هذا البحر بوزن « مستعملن » .

وقد جاء الشعر الجاهلي والإسلامي من الوزن السابق ، مثل قصيدة مالك بن نحلان في المدهيات :

إن سميراً أرى عشرينه قد حدوا دونه وقد أبعوا
ومثل قول عمرو بن أمسيء القيس :

« مال والسبد المغم قد بطره بعض رأيه الرف
وقول الجحيم :

سائل معداً من العوارس لا أوفوا بحبراهم ولا عمووا
وقول ذي الأشبع العدواني :

إسكاً صاحبي لن ندنا لومي ومهما أصع فلن تسما

...

كذلك جاء من هذا الوزن معظم شعر التأخرين وكل ما نظم من شعر المحدثين على ندرته .

ومثل المرح في الشعر الحديث قول صاحب ديوان صرخة في واد وقد فقد ساعته فقال مداعباً :

وسمعة كاسور حول يدي صعدت فوهمي صيغها حدي
 مدار بطوى لرمي ثقرها حتى طواها ارمي بالأند
 صيغها على الصعير وكب حتى من حسرة ولدي
 قاوا فداء له فقت هم وهن معي ما يقيمى أودي لا
 من مسعدى إن أكر على سر ومن بى لى بالوعد إن أعد
 التست أسمى على فلا أفرق بين الست والأحد
 وحسن وقتي بين وعدك أن أرورث اليوم حثت بعد عد

. . .

فمن يرى في كل الأبيات السابقة أن أشطرها قد انتهت بـ «مستعلن» ،
 وقد التزم هذا امرس في كل القصيدة التي فيها هذه الأبيات . وهذا يمكن أن
 نقول إن لقصائد المسرح نوعاً واحداً أكثر شيوعه ، ونظمت منه الكثرة العمة
 من قصائد هذا البحر .

بهذا نظرت في حشو الأبيات لاحظ أن « مستعلن » الأولى قد صير
 « متعفن » وقد صير « مستعلن » ، وكلاهما حين جرد كثير انورود في هذا البحر ،
 وإن كان أهل العروض يصنعون هذا « مستعلن » ، واست أدري وجهاً لهذا
 التعفن . أما « معولات » لني في حشوا أبيات فكثيراً من صير « معولات » ،
 من إن يدور لموسيقى مشبهت « معولات » هذا نحو تسليخ بابها لأدن
 وطمش إليها القوس في الأبيات الثمانية التي نظمها الشاعر اخذت يرى أن
 « معولات » جاءت على أصحها في الشطر الثاني من البيت السادس وفي شطري
 البيت السابع فقط أم « مستعلن » الأولى وقد وردت على صورتها الأصلية
 سبع مرات في الأبيات الثمانية السابقة ، وتغيرت إلى « متعفن » خمس مرات ،
 وإلى « مستعلن » أربع مرات .

وقد حدثنا أهل العروض أن هذا نوع آخر قصائد المسرح فيه تنهى
الآيات بوزن « متفعن » بدلاً من « متفعن » ، وادعوا أن هذا النوع
قد روى عن القدماء واسكنهم بكنزوا منه . فإذا بحث عن شاهد واحد من الشعر
الجاهلي يؤيد هذا الزعم لا تكاد تطهر سبي .

على أنه قد وردت أمثلة قديمة هذا النوع من المسرح في شعر العديين
كقول ابن الرومي :

وكنتم يوم العراق حاصرين	وهن يهوين لوعة امحد
لم تر إلا دموعاً ناكية	سبح من مقلة على حد
كأن تلك الدموع فصر ندى	قطر من رحس على ورد

وقول البحتري :

كأن حبس إليك محبوب	ودمع عين عبيك مسكوب
وأنت في شحط بية قدوب	يهوب فيها عبيث بعدى
شحن حمل الدمع منهم	شوق يحب ورى محبوب
وما يراى الفرق معش عن	أدى العاشقين معسوب

فمن يرى أن الأشطر الأولى في أبيات ابن الرومي والبحتري تنهى بوزن
« مستعلن » إلا حين يكون البيت مصرعاً مثل البيت الأول من قصيدة اسحقى ،
ورى الآيات في مقطعتين تنهى بوزن « متفعن »

وقد جاء صاحب ديوان الملاح أمثاله مقطوعة من هذا النوع ربما كانت
العريضة في الشعر الحديث ، فلا يعرف غيره بين شعرائنا المحدثين من يهج هذا
التهج . وقد حمل عنوان مقطوعته « حلم ليلة » وجاء فيها .

إذا ارتقى الدر صفحة المهر وصحت فيه رورق بحرى
وداعبت سمة من المطر على عيناك حصلة الشعر
حسوتها قبلة من الخمر حن حبوى لها وما أدرى
أى معاني الفنون والسر نترك أوحى بها إلى تغرى

* * *

وعدة هذه لمقطوعة حمة عشر شطر كلها مصرعة كما رأيت .
وفد جاءها أبو القتاهية ، وهو من تار على قواعد العروصيين بنوع من
المسرح ينتهى كل أشطره بوزن « فمض » بدلا من « مستعين » ، كقوله فى
قطعة عدتها ١٤ بيتا :

الله أعلى يدا وأكبر والحق به ففى وقدر
وليس للمرء ما تمى وليس للمرء ما تحمير
هون عليك الأمور واءد أن لها مورداً ومصدر
واصبر إذا ما سبت يوما فإن ما قد سمت أكثر

وهذا الموع فى وزن المسرح جاء به المتأخرون من الشعراء فى الددر من
الأحيان ، وسكن المحدثين من شعرائنا قد اقتصرُوا على الوزن المألوف المعهود
فى بحر المدرج ، وهو الذى ينتهى أشطره بوزن « مستعين » ، مثلهم فى هذا
مثل الجاهليين وشعراء صدر الإسلام .

المعبر

هذا بحر اعترف أهل العروض نقلة لمطوم منه ، وعللوا هذا فى بعض
كتبهم بأن فيه ثقلًا ولا أدرى ماذا اعتوا بالثقل ونحن شعر بأسجام موسيقاه ،
ولا رى فيها ما فى المسرح مثلاً من بعض الاضطراب

وفي الحق أن هذا البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل ، وربما
أمكن سببه ما نظم منه إلى بحر الرمل ، مع شرح ما فيه من تعبير أو تخور جعله
يسير الرمل في غايته ، وقد أمكن هذا ما خرج إلى غير اسمه المديد ، وإنما هو
الرمل في صورة أخرى . ومن الممكن أن نقل أيضاً إلى المديد وزن قديم جداً
هجره الشعر ، وأهمو النظم منه ، ذلك لأننا لا نكاد نرى شاعراً قديماً قد نظم
منه ما يستحق الذكر إلا نكت الأبيات التي نكتب لههليل بن ربيعة :

« مكر أشيروا لي كلباً « مكر أين أين المراد
ثلاث شيس تقول لمكر صرح الشروين الصرار
« وهو عجل تقول فميس ونيز اللات سيروا فساروا
وعبر قصيدة طرفة التي مطلعها :

أشحت أربع أم قدمة أم رماد دارس حمه
وهي قصيدة عدتها نحو عشرين بيتاً ، وقد ورد في بعض أبياتها المقيس
« فاعلان » على صورة « دعات » حيث الصورة القبيحة التي يحتل معها
الورن ، مثل قوله :

تذكرون إذ تقلبكم لا يصر معدما غدما

وقد ذكر أهل العروض أنواعاً عدة لبحر المديد وفصّلوا فيها تفصيلات ، وقد
نحن استعرضنا ما نظم منه لا نكاد نثر إلا على نوعين :

(١) فاعلان + فاعلن + فاعلان

(٢) فاعلان + فاعلن + فميس

وربى النوع الذي أكثر شيوعاً في شعر الناحرين على ندرته ، وراه انه من
أوحيد اندى نزه من شعرائه المحدثين حافظ والمقداد والحارم ، أما باقي شعرائه

المحصرين فقد أهملوا نظم منه وانصرفوا عنه إلى غيره من المحور . وقد نظم
المقد قطعة واحدة عدتها ٣٣ بيتاً ، ونظم منه حقط أربع قطع عدتها جميعاً ٣٥ بيتاً ،
ونظم منه الحارم قصيدة عدتها ٤١ بيتاً ، وهكذا ترى مسح انصراف شعرائنا
المحدثين عن هذا الوزن من أوران الشعر .

هناك إذن نوعان من القصائد لهذا البحر رويت لها أمثلة قليلة من الشعر
القديم ، وأكثرها شيوعاً ذلك الذي نظم منه بعض شعرائنا المحدثين مثل قول
حافظ إبراهيم :

ما لهذا النعم في البحر قد منها من شدة السهر
حلت به قسوم يؤسى إن حدى مؤس البحر
يا تقوى إني رحل أفت الأيم مصطري
أسهرنى الحادث وقد هم حتى هتف الشجر

فمن يرى أن جميع الأشطر في هذه القصيدة تنهى وزن « فعلن » وهذا
هو النوع الثاني من أنواع قصائد شديد .
وكذلك قول هلى الجارم :

طائر يشدو على من حداد كرى لدى شجر
قام والأقوام صامتة وسيم الصبح فى دهر
هاج فى نفسى وقد هدأت نوعة بولاه لم تكن

وقد ذكر أهل العروض أن هذا النوع قد انتهى وزن « فعلن » دلالة من
« فعلن » ، ولكن الأشطر الأولى تنق على حاله أى تنهى وزن « فعلن »
ويشترط فيها جميعاً ، إلا حين يكون البيت مصرعاً . وقد ورد شاهدٌ هذا فى أحراء
الأعاني الإثني عشر الأولى ما لا يريد على عشرة أبيات .

روى صاحب الأغانى^(١) عن محمد بن جعفر بن يحيى بن خالد أنه قال :
شهدت أنى جعفرأ وأب صغير وهو يحدث ابن خالد جدي فى بعض ما كان يحبره
به من حلواته مع الرشيد قال : يا أبا أحمد بيدي أمير المؤمنين ثم أقبل على
حجرة يحترقها حتى انتهى إلى حجرة معدة ففتحها بيده ودخلها جميعاً وأعلقها
من داخل بيده ، ثم صرنا إلى رواق ففتحته وفى صدره مجلس مصق فقمنا على
باب المجلس ، فقرأ هرون الباب بيده قرأت قسمها حساً ، ثم أعاد التقر قسمها
صوت عود ثم أعاد البقرة ثلثة فمعت حارية ما طننت والله أن الله حق مثلها فى
حسن الماء وحودة الضرب ، « إلى أن يقول » ثم قال لما الرشيد عني : طال
تكديبي وتصدقني ، ففنت :

طال تكديبي وتصدقني ، أجد عهداً لمخوق
إن ناس فى الهوى غدروا أخذوا بعض المواقيق
لا رأى بعدهم أبدأ أشكى عشقاً ممشوق

قال فرقص الرشيد ورقصت معه ، ثم قال امصى يا بني أحاف أن يبدو
ما هو أكثر من هذا فصيحاً ، وما صرنا إلى الدهليز قال وهو قاصص على
يدي : أعرفت هذه المرأة ، من فتى لا يا أمير المؤمنين ، قال إنها غنية ست
لهدى والله إن عصت به بين يدي أجدو عني لأقتلك .

فحين رى الست الأول من هذه الأبيات انتهى شطره بورن « فعين »
لأنه مصرع ، ثم رى المتن بعده انتهى الشطر الأول فيهما بورن « فعين »
والشطر الثانى بورن « فعين » .

٢ — أما قصائد المديد التى وزن الشطر منه :

فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

فندس هـ في الشعر الحدث أمثلة ، ولقد ورد لها مثلاً من شعراء بني العنابية
الذي نظم من المديد ما يغرب من سمعين نكتاً معظمها من هذا النوع ، مثل قوله
بن داراً محن فيها لدرُ لمس فيها لمسيم قرار
كـ وكـ قد حلها من أفس ذهب الليل بهم والهبـ
همُ اركب أصابوا مسخا واسترحوا ساعة ثم ما و
وهـ الأنصاب كانوا ولكن قدم العهد وشهد المـ
عميت أحبارهم مد بوو ليت نمرى كيف هـ حيث صارو

فمن رأى الأنشأ في هذه القصيدة انتهى وزن « فاعلاتن » ، وقد رى
« فاعلاتن » هذه نصير « فاعلاتن » ، سواء كان هذا في الشطر الأول مثل قول
المهلل :

للك شمس قول مكر صرح الشر ومان السرار

أو في الشطر الثاني مثل قول أبي العباس :

فما كنت أحب أخصى فرماني سهمه وأصا

وكلاهما حسن جيد في القصيدة بواحد ، بل حتى في البيت الواحد كما رى

في البيتين السابقين

أما حشو أبيات فيجوز عليه بعض التعمير أو التحوير ، ولا ينترم هذا في
القصيدة سواء كانت من النوع الأول أو الثاني .

وأشهر ما يجزى على حشو أبيات لمديد من تعبير أو تبديل أن رى

« فاعلاتن » نصير « فاعلاتن » أحياه ، وأن رى « فاعلن » نصير « فاعلن » .

وفي أبيات أبي العباس السابقة رى « فاعلاتن » في الحشو وردت في صورة

« فِعْلَان » خمس مرات ، وري « فَعَس » جاءت في صورة « فِعْن » أربع مرات . هذا هو المشهور الحسن في سميات الخشوع ، أما ما أضافه أهل العروض من صور أخرى جائرة في خشوع الأبيات فمن تعرض له مما يفتح موسيقاه وظهور الصعلة العروضية عليه .

كذلك ذكر أهل العروض ثلاثة أنواع أخرى لقصائد المديد لم يثر على أمثلة لها في الدواوين التي رجعنا إليها ، هذا يؤثر ألا تعرض لها هنا سيرا أو شرا

التدريك

هذا هو البحر الذي لم تعرض له الخليل ، ونسب إلى الأحفش لأنه ، كما مر أهل العروض ، تداركه على الخليل . وقد جمعوا على هذا البحر أسماء كثيرة وسعته سموت شتى وليس عند البحث عن سم هذه الأسماء تقدر ما فيها الكشف عن أمثله في الشعر العربي . وأول ما يمكن أن يستخرج لاشبهه أن أمثلة هذا البحر وشواهدة يكاد تكون متعذرة في كل كتب العروض وهي عذرة عن أبيات معربة غير مسبوقة لأحدهم سددو عليها الصعلة والتكلف . وقد نحن بحث في كتب الأدب ودواوين الشعر ، عن أمثلة أخرى لا يكاد يظفر بشيء .

وقد ذكر أهل العروض أن وزن الشطر من هذا البحر هو :

فاعلن + فاعلن + فاعلن

غير أنهم يكادون يجمعون على أن « فاعلن » هي نحيي . دائما إم « فَعَس » أو « فَعَس » فقد جاء نحشية الديمهورى ما نصه « حكم كثير شدوذ هذا البحر سنفا وأن المطارد استعماله محبوب »^(١) .

أما في الشعر الحديث فقد هجره الشعراء وانصرفوا عنه إلا حين قدموا
قصيدة المصري التي مطلعها :

يليلُ الصب متى عدُّه أقيام الساعة موعدهُ

فقد نظم شوق قصيدة على مراح قصيدة المصري جاء فيها :

مصباحك حماء سرقدهُ وسكاه ورحم عوده
حيرانت القلب معديه مقروح الحزن مسهدهُ
أردى حرقاً بلا رمقاً يبقيه عيبك وتنقده
يستوى الورق زوهره ويذبب الصعر نهده
وماحى النجم ويغمه ويقيم الليل ويقعده
وعلم كل مطوقة شعثاً في الدوح تردده
كمد طيفك من شرك وردب لا يتصدده
فصاك نعم من معده وعن حيالك مسعده

كذلك نظموا منه في الماد من الأحيان الأناشيد القومية مثل شيد شوقي
تحت عنوان (النيل) جاء فيه :

النيل العذب هو الكوثر والحة شاطئه لأخضر
ريين الصمحة والمنظر ما أسهى الحلد وما أنصر

وله شيد آخر للكشافة ورد فيه :

بحر الكشافة في الوادي جريل الروح ما حادي
رب عيسى والمادي وتموسى حد بيد الوطن

وله أيضاً شيد على لسان الشاب مطلعته :

اليوم سود بوادينا ونعيد بحاسن ما صبه

وشيد العز يدب وطني نغديه ويعيد
كما نظم شوقي في مصر: كيوثر أربعة أسات من المقدار كادت صيداً
أو هتافاً للحنود مثل :

مرحى مرحى يحيا الفن يحيا الشعر يحيا اللحن
ومثل :

نحيا روما يحيا قيصر روما اعطى أبدأ مصر
هذه من نظرائي متى شوقي رى أن الشطر يتكون من « فعلن » أربع
مرات ، وأحياناً يكون « فعلن » ، بحريث ك في كلمة « أبدأ » في قوله .
(روما العظمى أبدأ تنصر) .

كذلك إذا نظرنا إلى أبيات الخصري رى تعديده . « فعلن » أو « فعلن »
ولا شيء غير هذا .

بذلك يؤثر هنا أن نقصر أحوال لتدارك على ذلك الوزن الشائع لدى
رويت له أمثلة قليلة وحكها صحيفة الدسة كقصيدة الخصري وأبيات شوقي
ويروى أهل العروس أياً بسموها لعل من ألى طاب فيقولون إنه من
راهم يثق الناقوس والى من عند الله أتدرى ماذا يقول هذا الناقوس ،
فقال الله ورسوله أعلم ، قال هو يقول :

حقاً حقاً حقاً صدق صدق صدق صدق
إن الدنيا قد غرت واستهوتت — واستهوتت
لسنا ندري ما قدمنا إلا أن قد فرط
يا من الدنيا مهلاً مهلاً زن ما يثني وزن وربما

وقد جاءت بعد ذلك هذه الأبيات كلها على وزن « فعلن » على أنه اشتد في هذه الرواية ، ورى مسحة الصفة والكاف بادية على الأبيات . وقد سمي أهل العروض هذا البحر في سموه به « دق القفوس » .

ولما بدرى سر اعتراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رعم استخدم موسيقاه وحس وقعها في الآذان ، ولصاحبها وحدوه أبقى بالأدب شعبي كثيرة ما فيه من مقاطع مكنة ، ولهذا شاع في ارحل كما سرى في أوزان المودن

— ٤ —

الأوزان القصيرة

لشعر العربي أوزان أخرى غير التي قدمت ، وتجمع هذه الأوزان صفة واحدة هي أنها قصيرة قسمة مفعول ، وبعض هذه الأوزان تستعمل بنفسها والبعض الآخر مختصرة من حور تقدم ذكرها ، وذلك هي التي سماها أهل العروض بدعوات . فالبحور القصيرة هي بحور لا علاقة لها بتقديم من أوزان شعرنا ، وأخرى مقطوعة من تلك الأوزان ، ونحن حين نعرض تلك البحور القصيرة نؤثر أن نرسم أيضاً حسب سنة شيوخنا في شعر العربي .

والذي يلاحظه نوحه عام في هذه البحور القصيرة لم تكن دائمة في الشعر القديم ولا سيما ادهلي وشعر صدر الإسلام . ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو بعضهم بعد ذلك ، ونظموا منها أشعاراً كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتعمون بالأشعار وكثر تحييدها في عصور العناء والطرب أيام العباسيين ، فكان الشاعر في عاب الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لمن أو حارية تصنع لها الأعمام وترددها في محاسن الخلق أو العزراء . ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطولع

في الماء والمجدين ، فكثروا من نظمها ووجدت ارباباً إليها من عامة الناس
وحديثهم . على أن شعراء العصر العباسي كانوا أحياناً أخرى ينفون بين يدي
الحقيقة أو الزور يشدون الشعر ، شادوا بقوة إقناع ولا سيما في قصائد المدح
وإنهم فقد جمع إذن الشعر العباسي بين شعر يتبعى به وشعر يشد في الخناس
والغافل .

(١) مجزوء الطامل

هذا هو أكثر المحور قصيدة شيوعاً في الشعر العربي ولاسيما أحدث منه
وهو كما استسط من اسمه يختصر البحر الكامل الذي يتحدث عنه آند ، فكما
رأيت قبلاً يتكون الشطر من البحر الكامل من لقياس « متفععلن » مكرر
ثلاث مرات ، ثم في محو البحر الكامل فربما فقط أي

متفععلن + متفععلن

وهو البحر السبعة محروقات ، ومحروقات كل بحر هو وزن هذا البحر
مكرر فقط منه التمهيلة لأخيرة في كل شطر ، وقد عود أهل العروض أن
« محو محروقات مع محورها ، وذلك بؤثر علاجه علاجه مستقلاً مع خائرها
من المحور القصيرة .

وقد حانت قصيدة محروقات الكامل في الشعر الحديث على ثلاثة أنواع كلها
شائعة ولا يعمل أحدها الآخر :

(١) تلك القصائد التي تنهى كل شطرها وزن « متفععلن » مثل فون
عبد الله إبراهيم على — طمينة

أخشى مررتي يد طمع البهار وأفرع
وأطل بين صوحي لعنفسها أتوقع

لا الدمع يشمع لى ولا طـبول التصرع يسمع
وأخاف والدتى إذا حن الظلام وأحسـر
وأبيت أرتقب الحسرا . وأعـبى لا تهـج
ما صرى لو سكـت أستمع الكلام وأحـصم

نحس في هذه الأبيات الستة رى الأقطر تسمى بوزن « متفاعـل » سواء
في ذلك الشطر الأول أو الثانى من البيت ، غير أنه يلاحظ أن « متفاعـل »
تصير أحيانا « مستمعـن » كما في نهاية البيت الخامس وفي نهاية الشطر الأول من
البيت السادس

وقد عرفنا حين الحديث عن البحر الكامل أن « متفاعـل » يتداول في أبـون
الموسيقى « مستمعـن » ، وكلاهما حس جيد في الكامل وبحرونة .
(٢) تلك القصائد التى تسمى أبياتـها بوزن « متفاعلات » ، أما أشطرها
الأولى فتنتهى بوزن « متفعـل » على حافة كما في النوع الأول ، إلا حين يكون
البيت مصرعا ، مثل قول صاحب ديوان « صرخة في واد » تحت عنوان
« جنازة السلام » :

أرأيت إذ ولد السلام	فعموه من فـل العظام
وضمته أوربا لنا	يأليت أورما عظام
طعل رى داق من	يد أمه كائن اللحم
لحق عليه عـزق الآ	وصار مستر العظام
عصفت به ربح الوعى	عصفا وعطاه القتام
ففى شـهيدا ماله	قبر يزار ولا مقام
يس السلام نائد	مادام فى الدنيا حطام

فنحن لاحظ أن هذه الأبيات تنتهى بوزن « متفاعلات » أو « مستمعلات »

التي ساطرها ، وتنتهى الأَشطر الأولى وزن « متفاعلين » أو « مستمعين » التي ساطرها ، إلا في البيت الأول لأنه مصرع فيقع فيه الشطر الأول الشطر الثاني من حيث النهاية .

(٣) تلك القصائد التي تنتهى أبياتها وزن « متفاعلين » ، وتبقى فيه الأَشطر الأولى كاسوعين الباقين أى منتهية بوزن « متفاعلين » ، إلا في البيت المصراع مثل قول شوقي :

يا سعد ، رفدت حموة مصداك لاتهدأ شحوة
حمل الهوى لك كفة بين لهوهم من يعينه
سوى وسلك في الهوى سر سيجم ما يمتنه
الروح منك يمينه يعضه ما منك يمينه
ما العمر إلا ليلة كان الصبح حبينه
بين الرقيب وبيننا واد تباعده حزونه
اعتبه ونقول لا في الرقيب ولا عيونه

• • •

فحين نرى هذه لأبيات تنتهى بوزن « متفاعلين » أو « مستمعين » التي ساطرها ، وتنتهى الأَشطر الأولى بوزن « متفاعلين » أو « مستمعين » ، إلا في البيت الأول لأنه مصرع .

تلك هي الأنواع الثلاثة التي راعا شئنا في الشعر العربي بطرقها كل الشعر . ويرجعون إلى موسيقاها . على أن أهل العروض قد حدثوا في كتبهم عن نوع رابع للحزوء الكامل «لوا : إن أبياتاً تنتهى بوزن « متفاعلين » ، وهم يسوقون شهاداً لهذا بيت وحدا لا يدري فائده ، وإنما راه يتروك في كتبهم دون ذكره ، طبعه أو إشارة إلى القصيدة التي اقتبس منها ، وهذا البيت المفرد المستعمل هو :
وإذا هو ذكرو الإبل . . . أكثروا الحسان

لهذا يؤثر أن يمر بهذا النوع مروراً سريعاً فتعب العين أنه ويبدد صناعة
عروضية ، وبسبب من الأوزان التي طرقها الشعر . قديمهم أو حديثهم .

...

(٢) الهرج ومجزوء الوافر

تعود أصوات العروض أن . نحواً وزن الذي يسمى بالهرج علافاً مستقلاً ،
وأن يفرقوا منه وبين مجزوء الوافر ، ولكل يؤثر المطر بينهما معاً . يسمي من
أحوه شبه تسكاد بعضهم وزناً واحداً

وقد عرفنا أنه أن وزن الشعر من بحر الوافر هو :

مفاعلتين + مفاعلتين + فصولن

ومجزوء الوافر يتكون من هذا الوزن ممد أن فقط القصيدة الأخيرة
« فموس » ، أي أن وزن الشعر من مجزوء الوافر هو :

مفاعلتين + مفاعلتين

وقد رأينا فلا أن « مفاعلتين » يعني متحرك للاثم أحياناً وسكوتهم .
أحياناً أخرى ، وكلاهما حسن جيد في القصيدة الواحدة . وحين يتكون اللام
سكوتية أي « مفاعلتين » يمكن أن يصح مقياس في صورة أخرى هي « مفاعلتين » .
فلا فرق بين « مفاعلتين » الساكنة اللام و « مفاعلتين » في أي شيء . وعلى
هذا فمجزوء الوافر قد يكون مكوّن من « مفاعلتين » مكررة مرتين أي :

مفاعلتين + مفاعلتين

وهذا هو وزن الهرج أيضاً . فالهرج وزن وثيق الصلة بمجزوء الوافر ،
ويشتمل الأمر في بعض الأحيان فلا يدرى أبعاد الفت من مجزوء الوافر
أم من الهرج

و يظهر أن المخرج نظور المحروء الوافر ، جاءت به عصور العناء أيام العباسيين
ولم يكن معروفا أيام الجاهليين^(١) فقد نظور الوافر أولا باقتطاع التفعيلة الأخيرة
منه وبذلك يكون المحروء ، ثم نظم هذا المحروء بحيث يوفق العناء العباسي له .
المخرج . وقد طلت نسبة شيوع المخرج في أشعر المصين صثيلة لا تكاد تتجاوز
١ - من مجموع الأشعر . ونفيت هذه النسبة كذلك في كل المصور المتأخرة
حتى جاء العصر الحديث واستحسن شعراؤنا هذا وزن في مسرحيات وكثيرا
منه ووجدوه أطوع في بعض مواقف التثنية .

والصفة التي عرفت بين الخرج ومخروء الوافر هي أن « مععين » في المخرج
يخوز أن يصحح « مععين » فقط ، وقد استمعوا هذا في الوافر ولم يستمعوه
وسب بدرى أنه استصحح أمتوب العروض تعبر « مععين » في « مععين » في
مخروء الوافر واستمعوه في مخرج مع ما يرى بينهما من صلة وثيقة .
طرملا في بيت الأعرابي التي مطلعها

سيمي انعمت بيم ويز هو أسا
وود وت لأراب لها ر تلاقيا
تعاين فود طاب العيش رايما

— — —

وفي هذه الآيات الثلاثة نلاحظ أن « معصيين » لا يصر إلى « معاصيل » ولا في البيت الثالث ولا أشد هذا البيت مع إطالة حكمة لموسى في « نعدين » والماء في « طاب » والشين في « العيش » عدت « معصيل » إلى « معاصيل » ، وحيدش محمد الأمر عيب فلا يدري أيعد البيت من الهزج أم من محزوء أو غير

(۱) روی شمشیر AB و AC در A قائم

۱۰ جمعه ۱۱ صبح ۱۲ گنج ۱۳ ماس ۱۴

وسعد شرح في آخره: «وَأَمَّا هَذَا فَهُوَ مِمَّا يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ فِي كِتَابِ الْإِيمَانِ»

۱۰. حبیب شاکر بیرونی هندو زبیب ی جوان قلی سوره مدح

ومع رويتنا أبيات المزج مكتوبة لا منطوقة، ورويت كما هو بشدون هذا النوع مع إطالة الحركة حتى تصحح «مفاعيل» في السجع «كفاعيل» وإذا صح هذا المص يكون محروم الوافر والمزج وزناً واحداً، وإلى دعا العداء إلى تقصير بعض الحركات أو إطالتها ولا سكاك سطر على المزج في شعر العباسيين إلا في صورة مقطوعات قصيرة نظمت لتعنى وسجن، وهذا هو سر تسمية العروضيين به «مهرج». وقد يستأنس به في هذا الرأي أن بعض مقطوعات المهرج رويت مشتملة على «مفعول» بحركة اللام وهو ما نهد في الوافر وحده. انظر مثلاً في قول المتن في الأغنية السابقة^(١).

إلى خلود منعمة حقفن بها وفدنا

حدد أن البيت قد اشتمل على «مفعول» بحركة اللام مرتين. فبيت «مهرج» قد ننحى، فيها «مفعول» بحركة اللام، وقد راءه - كمية اللام أي «مفاعيل»، وأخيراً رى «مفعول» في صورة «مفاعيل» فقط ثم ارجل التطور ثلاث:

مفاعيلن ثم مفاعيلن ثم مفاعيل

قد جاءت الأبيات مكوّنة من مكرر «مفعول» وحدها وذلك هو محروم. وفي صورته الأصلية المديئة، وقد رويت من مكرر «مفاعيل» وحدها. يمتس الأمر بين محروم «مفعول» والمهرج، وإذا وصلت مكوّنة من مكرر «مفعول» وحدها، فذلك هو المهرج المحض. وقد نشتمل الأبيات على الصور الثلاث كما في الأغنية السابقة.

وقد كثر في المزج الحديث حين استقل وأصبح يعدّ وزناً قائماً بنفسه استعمال «مفاعيل»، وقد تعودت لآذان هذا الوزن وأصبحت تستريح به. واستعمل

الشعراء رخصة حوار مجيء « مدعين » و « مدعيل » في هذا الوزن فأكثروا
منه ، وتخللوا من الترم « مدعيل » وحدها ، فوشك من أجل هذا أن يفرض
مجزوء الوافر في الشعر الحديث

ورمى كال أو المتهية من أكثر الشعراء بطي لخروج الوافر ، لأنه الترم
« مدعيل » في معظم مقطوعاته ، مثل قوله في قصيدة عدتها ٢٢ بيتاً ومطلعها :

ألا أبى الألى مدعوا دعوا الموت واحتفظوا
فوالدا حين لا تحب ولا طرف ولا اطف
ترص عليهم حفر وتبنى ثم تنخسف

• • •

وقد عني المحدثون بالهزج وهجروا مجزوء الوافر ، وأكثروا من نظم الهزج
في مسرحياتهم . فاستمع إلى صاحب رواية العنسة يقول على لسان ارشيد :

نحس لم سكر حرا على مصر ومن فيها
بدلنا الأمن وسر فوصا في راحيا
فلم نظم أدبيا ولم نطع أعاليا
صمنا القوت والثوب طباويا وعاريا
ولم حب سوى الفصل بدلنا — — — لعويا
فهدى لعنة الخفا • لم نهم دواعيا

• • •

وهذا انتفع الشعراء من حوار استعمال « مدعيل » ، وسهل الأمر عليهم
في نظم هذا الوزن .

ومن أكثروا من نظم الهزج بين شعرائه المحدثين صاحب ديوان الملاح
القائه ، ومن حير شعره من هذا الوزن قوله :

دما الليل في الآ ن يرة أحلى
وعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
تعالى فادجى وحى أشيد وأعم

...

سرت فرحته في لى . ولأشعار والحب
ماني محم لآن مهدى بقة الحب

...

فحين رى الأشعار عديدة قد جاءت مريخ من « مععين » و « مععين »
في بحر المزج . غير أن بعض شعرائنا المحدثين قد عدوا « حياء » و « مععين »
في « معاعين » الحركة اللام ، وهو ما يقل به العروضيون في بحر مزج ، مثل
قول صاحب الملاح التائه في الأعنية السابقة :

هناك على رى الوادى لى مهد من العشب
يب الصمت روحيا وشدو من الحب

...

هذا هو ما شاع في محزوء ادوار والمزج ، غير أن أهل العروض قد كروا
نوعا آخر من المزج فيه ينتهى الأبيات وزن « معون » بدلا من « معاعين » ،
و يشهدون عليه بيت معروف لا بدري فإنه هو :

وما طهرى لساعى الصيم « طهر الدلو »

ولم يثر في ادواوين التي رحمت بها على مثل آخر لهذا النوع ، ولذا رجع
أنه صاعدة عروضية ، ويؤثر أن يصرب عنه صغحا ، إذ لا يصح أن يستسط
وزنا من أوزان الشعر بيت متعرد معزل لا بدري شذ عن القصيد اتى
اقتبس منها .

(٣) الخنث

هذا بحر طرب له الشعر المحدثون في كثير من هذه ولاسيما في مصر حيث لا
ولا سكاك علم شئت عن هذا الورق قبل عصور العديدين حين بدأ الشعر
يظنون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنهم كانت تدعى وتسمى ٣ وقد
طلت سنة شيوع هذا البحر في الأشعر القديمة صنيعة حتى جاء المحدثون فمضوا
٣ واستعملوا الوزن وموسيقاه . وربما كان من أكثر شعراء المحدثين نظم منه
في غير المسرحيات حافظ إبراهيم .

ونحن حين سنعرض ما نظم من هذا البحر فنبين حدثاً ترى أن الشعر
منه يتكون غالباً كما يلي :

مقتطفان + قاعلاتن

ورى أن « مستمعين » نحي . أحية « متفلس » . كلام حسن جيد .
لا ينترم في القصيدة الواحدة ، بل ولا في البيت الواحد كذلك ترى أن
« قاعلاتن » في مائة البيت قد نحي . على صورين آخرين .

فيلاتن ، قالاتن

أما في مائة الشطر الأول فيجوز أن نحي . « قاعلاتن » في صورة « فيلاتن »
فقط ، ما لم يكن البيت مصرعاً .

انظر مثلاً إلى ما جاء في رواية العباسية :

جعفر :

بين الجوامح قلب	مذله بك صب
عطو إليك ويهجو	فإن دحا الليل نضو
محللاً عنك صاد	والورد ملآن عذب
هواك لي حين أعمو	حوى وحين أهب

الصاسة .

في بني ابرج حب ولاشوق لوحده قرب
لما رأيتك رمت نفس وصفق قلب

...

فحين رى في هذه الأبيات أن « مستعس » وردت خمس مرات ، وسكن
« مستعس » حادت سبع مرات ، كما رى أن « فعلائق » وردت ست مرات
ومثلها « فعلائق » .

هذا نظرا إلى ما جاء في نفس الرواية على سبيل « الفصل » إذ يقول :

أمر مولاي فاقبوا فابكم صبيحة
أطعمكم رمدا وعظم حبه
وبعد غير بعيد يضمكم إخوانه
في محبس قد أعدت أوانه وقبيله

رى أن الأبيات الثلاثة لأوى قد انتهت بوزن « فالان » ، وسكن است
اربع وقد انتهى بوزن « فعلائق » ، في حين أن برى الأشطر الأولى تنهى
بما بوزن « فعلائق » كما في البيت الأول وربع ، أو « فعلائق » كما في البيت
الذي والنت ، ولا يصح غير هذا ما لم تكن الست مصراعا

وودف حائط قصيدة تحت عنوان « سوق عكاظ » جاء فيها .

أنيت سوق عكاظ أسمى بأمر الرئيس
أزجي إليه قواف منكسات الرؤوس
ليست بذات رواء ترمي به في الطروس
ولا بذات جمال يسرى بها في النفوس

...

إلى أن يقول في نفس القصيدة :

عهد سما الشرفه إلى مجال الشموس
وورده كانت أصبى من مورد القاموس

فحين هم يرى البيت الأخير قد انتهى وزن « فالان » ، وانتهت باقي
الآيات وزن « فاعلان » ، أما في الأشرطة الأولى فلا يصح مجيء « فالان » ،
إلا إذا كان البيت مصرعاً كمن يقول قائل :

لما صرنا الحثى بحى الحسب القس
مستغلفاً ، يثنى لو أن جذواه نخبو

هذا وقد ذكرنا من العروض أحوالاً أخرى بحر الحثى عدوا بعضها صالحاً
مقبولاً والنقص الآخر قبيحاً مردولاً ، غير أن قوهم هذا يعوزه الدليل من شعر
صحيح النسب ، وقد نشأ في كل مذهب إيه على أمثله نراه على ما زعموا إلا ملك
الشواهد الباردة الباردة التي مدفوعة لها ، هذا يؤثر في أن يصير صعباً عن تلك
الأحوال التي ليست فيما يظهر إلا وعد صفة عروصيه .

(٤) محرور البسط ومخلع البسط

من المحرور القصيرة التي على ٣ أهل العروض وتسموا في شرحها وقصوا
في أنواعها ما يسمى بمحرور البسط ، ووزن الشطر منه

مستعلن + فاعلان + مستعلن

وقد وثقوا في قصص هذه أنواعاً ثلاثة ، يوع بسبغ أبياته بالوزن الأصلي
« مستعلن » ، وآخر ينعى بوزن « مستعلا » ، وثالث ينعى بوزن « مستعلن » ،
ثم منوعاً لكل يوع من هذه الأنواع الثلاثة بيت مفرد لا يدري ذاته ،

ولا القصيدة التي اقتبس منها ، إلا النوع الذي فقد سوا شاهده إلى لمرقش
الشعر الجاهلي . ثم ذكروا أن بعض قصائد محزوه السيط تنهى كل أشطره
بوزن « مستعمل » ، ومثلوه هذا البيت من فرد معلول غير بحقق النسب
فيها بحثنا في الأشعار قديمها وحديثها لا نكاد نجد على أمثلة تؤيد ذهب
إليه أهل العروض ، إلا تلك القصيدة التي سبب لمرقش الأصغر والتي روت
في المفصيص ، وقد جاء فيها :

لأله محلان « حور رسوم »	م تعفين والهدد قديم
لأله محلان يدحن مع	وأى حال من الدهر بدو
من دبر تعني رسمها	عيبث من رسمها سحوم
تمت فحراً وقد كان بها	في من الدهر أرباب لمجود

• • •

وعدة هذه القصيدة ٢٢ بيتاً ، وينهى كل أبياتها بوزن « مستعملات » في
عدا البيت الثالث فلا يكاد يسجد آخره مع الأبيات الأخرى أما أشطره
الأولى فتنتهى بوزن « مستعمل » إلا في مطلع القصيدة لأنه مصرع ، وهذا
تبع الشطر الأول الشطر الثاني في الأبيات . من « مستعملات »
فوزن محزوه السيط إن صح أن قولاً غير مرقش الأصغر قد نطقوا به
نحو لم يصن نفسه القاء مع الأيام ، ولم يجد سسيعه الشعراء ، وبت أصبحوا
يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سماه أهل العروض بمجمع السيط . وقد
أجمعوا على أن مجمع السيط من اختراع المونديين ، وأنه لم تكن معروفة قبل عهد
المباسبين .

ووزن الشطر من مجمع السيط هو :

مستعملان + فاعلان + فعولان

وقد نظم منه الشعراء على قلة في كل العصور ، وقد طرقه بعض شعرائنا
المحدثين في الدرر من الأحياء ، وقد كان الرودى أكثر الشعراء المحدثين نظماً
منه ، أما شوقي فلا يعرف له بيتاً واحداً من مجلح السيط ، والذي يمكن أن
الاحظ على نظم المحدثين من هذا المعر أنهم استبعدوا في حشوه أن تأتي
« مستمعين » في صورة « متعبين » في بعض الأحياء ، في حين أنهم يقرأوا
من هذا التميز في السيط التام كما عرفت ، كما كذلك سخط أنهم التزموا « فاعين »
في حشو البيت دون تغيير أو تعديل ، ولم يجوزوها في « فعلن » كما هو الحال
في البسيط التام .

وقد اضطر على الحارم إلى استعمال « فعلن » في بيت واحد من أشيد الكشفة
الذي عدته ٣٠ بيتاً ومطلعه :

مصراسلى واسلى وسودى	فأف الكون وأوحود
هصت والأرض في دحده	والشمس والدر في المهود

...

وهذا البيت هو :

إلى الأمام في الأمام	إلى المعالي إلى الخلود
----------------------	------------------------

انظر إلى قول البارودى :

هل سلام العيل رذ	أف اصبح اللقاء وعد
أبيت أرعى الدجى مع	عداؤها مدمع وسهد
لا صاحب إن شكوت حالى	يرنى ولا سامع يرذ
بين قنات علا سرا	من سترات القرم ترد
أطل فيها نوح فرد	وكل نأى الديار فرد
من لقلبي بطي ود	بين وشيخ الرماح يعدو
صار بحكم الهوى ميبكى	وما لحكم الهوى مرد

فمن يرى أن جميع الأشرطة تنتهي بوزن « فعولن » ، كما يرى أن « فاعلن » في الحشو لا يصحبها تعبير أو تبدل . أما « مستعلن » فقد جاءت على أصلها في هذه الأبيات الستة مربين فقط ، وجاءت في صورة « متعلن » ست مرات و « مستعلن » ست مرات أيضاً . وربما كان المردى أكثر الشعراء المحدثين نقبلاً لصورة « مستعلن » ، بدلاً من « مستعلن » ، فقد نظم صاحب ديوان صرخة في واد قصيدة عدتها ٢٩ بيتاً من مجموع السبسط لم ترد فيها هذه الصورة ولا مرة واحدة ، وقد جعل عنوان هذه القصيدة « نعي الشتاء » وجاء فيها :

نعدل الليل والليل والهز
وأدرك القر الاحتصار
وراح فصل الشتاء بهوى
في هوة ما لم يقر

كذلك ما جاء في رواية العسرة على لسان جعفر :

عاشق قد صبت شوه
وبوعة فاعلى أواى
يا جنة القلب أسحميه
بهمى بأدوانه الحسام
يا متعة النفس فارديها
تهدا بها لفحة الصرا
يا هجعة العين أدركها
قد ساجت باكي العرم

والعريب أن « حائط » قد نظم من هذا البحر قصيدة عنوانها « البورصة » عير في بعض أبيانها « فعولن » إلى « فعول » فقط ، وهو ما لم يقل به أهل العروض ولكنهم حسن الموسيقى حينها فاستمع إليه :

سالك المحسن والسمود
وموقف اليأس والرحاء
وفيك قد حارت اليهود
يا مطلع السعد والشفاء

ووجهك الصالح الموسى
قد ضاق عن وصفه البيان

كم سطرت عنده طروس قسمة العز والهوان
وطوطت دونه رهوس بهتر من خوفها الرمان

(٥) مجزوء الخفيف

حين يذكر اسم مجزوء الخفيف يتبادر إلى أذهاننا بعد أن عرفنا وزن الخفيف التام أن وزن المجزوء يتعتم أن يكون في الشطر الواحد :

فاعلاتن + متفعِلن

وقد صور أهل العروض « متفعِلن » هـ أيضاً في صورة عربية لا داعي لها كما هموا في حبيب آدم وهي « متفعِلن » " ولعلهم انحوا إلى هذا لأنهم إذا « متفعِلن » هـ لا يتورعوا عن عهدها من محبتها أحياناً متفعِلين في بعض المحاور مثل مجمع البسيط وليس من الضروري أن تتحد أحكام التقفية الواحدة في كل المحاور التي تقع فيها ، فشكل بحر موسيقاه الخاصة لهذا ، وأثر بصورة هذه التقفيلة في صورتها العادية .

وقد ذكر أهل العروض أن قصائد مجزوء الخفيف أنواع ثلاثة ، مثلاً كل منها بيت واحد من الشعر . فإذا نحن استعرضنا ما روي من أشعار قديمة وحديثة لا نكاد نرى لهذا البحر إلا نوعاً واحداً اسمه كل الشعراء والتموه جميعاً لا فرق بين المحدثين والقدماء ، وهذا النوع هو أن تتكون شطر البيت كما يلي :

فاعلاتن + متفعِلن

وقد كثر ورود « فعلاسن » هـ في صورة « فَعْلَاتن » ، ولم يترجم هذا في القصيدة الواحدة ، بل ولا في البيت الواحد

فستمع إلى صاحب ديوان صرخة في وادٍ إذ يقول تحت عنوان « العيد والأزمة » :

ها هو العبد قد أطل
ما توارى من الحجل
حل صيد ولا قرى
لا على الرعب إذ رل
ما لدينا نحية
أو جديد من الحلال
يا لعيد مسالم
لم يخف بطشه حل
يسرح الصير آم
فيه والدس في وحل

في جميع هذه الآيات رى اوان وحدا وهو
فاعلان + متعيلن

وما أحل هذا الخوار رى رلى وقبس في محمول رلى

رلى : قيس

قس . رلى عاب رلى كل شيء رلى حصر
رلى حبيب وأحدث ساعة مصل العم
قس : أنجدين

رلى : ما فوا رلى حديد ولا حجر
لك فاب فاب رلى رلى يثبت بالحجر
قد نحدث في اموى رلى ما يحمل الشر
قس . رلى رلى دهم كيف أشكو وأعجز
أشرح الشوق رلى أم من الشوق احتصر
رلى : رلى رلى رلى لك في اليد من وطر
لك رلى قصائد حاورنها إلى الحصر
كل رلى رلى رلى رلى في جيده السرر
أرى قد رلى رلى وعشقت لها الآخر
قس : رلى رلى رلى رلى رلى لم تع

حبّ اليد أنك مصبوعة الصور
تست كاحيد لا ولا ثم اليد كاتقم

* * *

في هذا الحور رى أن «علائق» جاءت في صورة «فعلات» سبع مرات.
هذا هو معجزة الخفيف كند عليه الأشعار الصحيحة الرواية، غير أن
هذه العروض يدكر أن من قصائد معجزة الخفيف ما تنتهي أبياته بوزن
«موز»، ويسمونها على هذا، بيت معجزة لا يدري قائله، ثم يسمون
«علائق» لأنى المنتهية فيه تنتهي كل الأشطر وزن «موزان» مثل قوله:

عقب ما لا يحيل حـمـر حـي و مالى

فله قيل لأنى المنتهية - ح - حـت عن العروض قال: أنا سقت العروض
وسواء سقت هذه زويدة عن أنى المنتهية أم لا، صحيح، ولدى لا شك فيه أن
جميع أشعار قد التزموا في معجزة الخفيف وزناً واحداً هو الذى مثله له آباء.
وه أعز في آخر، لأنى الشعر الأولى على ما يحذف هذا، إلا بيت واحد في
مقطوعة صغيرة هو:

لو تراه كالطير يستنح حيناً ويبرح

فقد جاء الصمغ في حر الشطر الأول وزن «مستحسن» على أصح،
وهو مالا يعرفه شاعر حر^(١)

٦ مخزوء الرمل

ذكر العروضيون في كتبهم أن قصائد هذا المخزوء ثلاثة أنواع ، وزاد بعضهم نوعاً رابعاً . فهذا استمرار ما روي من أشعر قديمها وحدثها لا سكاك بظفر إلا سوع واحد ، وهو ذلك الذي يتكون الشطر منه كما يلي :

فاعلاتن + فاعلاتن

وقد جاء بالأعاني من هذا نوزل مقطوعات قصيرة ، وطل الشعراء بعد عصر الأعاني يطمون منه على قلة حتى جاء شوقي فأكثر منه في مسرحياته ، وتبعه في هذا صاحب رواية العنسة . وروى كان شوقي من أكثر الشعراء المحدثين طرباً بهذا المخزوء ، ومن حبر أشعاره وأسهبها قوله :

مـمـك يا هـا حـرّ ذائـي وبيـضـيك دوائـي
مـي روحـي وديـبـي ي وسـؤـلي ورحائـي
أنت إن شئت عيبي وير شئت شفيائي
يس من عمرى بوء لا تـرى عيـبه لقائـي
وحياتي في التـدائـي ومـنـي في السـائـي
نـم على سـيـر سـهـدي فيك واصـحك من نـكائـي

* * *

في هذه الأبيات يتكون الشطر من « فاعلاتن » مكرراً مرتين ، غير أن « فاعلاتن » هنا تعجب . أحباً في صورة « فاعلاتن » ، وكلاهما حين حيد تيميل الأذان إليه وتسفرح إلى موسيقاه .

وقد روت المحدثين أشعار فيها الأبيات تنحى نوزل « فاعلاتن » بدلاً من « فاعلاتن » وهو ما لم يقل به أهل العروض ، ولكنه مع هذا أوزعه

هذا حسن الموسيقى بطئاً إليه النفوس، وقد أكثر شوقي من هذا في مسرحياته.
ورعاً كان العقاد أول من تصرف بهذا التصرف في قوله تحت عنوان
« حسناء عجماء » :

قرعة المئين عزاء لك في الكوب المبرق
إن طرد يأسر الما من هو الآن أسير
إن سحراً عاض من عيبك هيهات يحسور
صعدت الشمس صباها عمت يا أعت الدور

* * *

وهكذا استبح الشعراء المحدثون لأنفسهم هذا التصرف في وزن مخزوم
الزمل في الأبيات السابقة سقط أمها حيماً تنعى بورن « فعلات » أو
طيره « فعلات » ، وامكن الأشر الأول تنعى بورن « فعلات » ، إلا في
حالة التصريح .

فستمع إلى شوقي حين بدأ رواية كيو مآرا يقول :

وما في « اكنيوما » ذكره في الأرض سار
استوا أسطون روما هـ أدقه الدمار

* * *

أحرر الأسطون مصر هـ أعطاف الديار
شرف أسطون مصر حسرت عايات الفجار

* * *

ويقول في مخنون ليلي :

قبس عصمور الوادى وهزار الزموت
طرت من وادى لوادى وغمرت الفلوات
إيه يا شاعر نجد ونحى الطليات

أضمر الحب وأبد لأعف الفتيات

.....

هذا هو محروء الرمل كما يعرفه من استقرأ الأشعار الصحيحة السنة ، أما ما رواه أهل العروض من أن هناك فصحاً من محروء الرمل تنتهي أبياتها بـ «علائق» ، فلم يثر على أدلة ما عير به من جاء في صفحة ٩٦ من الجزء الثاني لكتاب الأغاني ، وقد نسب هذان البيتان إلى عدى بن زيد وهما :

أها الرجز المحو على الأرض المجدون
وكا أنتم صـ وكا محـ يـكـونـ

.....

ولهذا يؤثر أن يسم هذا النوع إلى الأنواع الأخرى التي أشار إليها أصحاب العروض ، واستشهدوا عليهم ببيت مفردة معربة لا يدري فاشه

الرجز

هذا هو البحر الذي آثر أن يسمه علائق مستقلاً وأن يرد له فصلاً خاصاً وذلك لكثرة حديث أهل الأدب عنه ، وطريقتهم فيه على أنه أصل الأوزان أو قدمها . فهم حين يتحدثون عن شدة الشعر يعرضون هذه الشأ عادة إلى توزيع الجمل في الصحراء وإلى وقع خطه فوق رمال ، ويربطون بين حذاء الإبل ووزن الرجز . فاستمع إلى صاحب كتاب آداب اللغة العربية يذيقول^(١) : « ورجز يشبه توقيع على معطاه مشي الخيل الهويـ ولوركت باقة ومشت بك الهويـا . أيت مشيه يشبه وزن هذا الشع تمام فكأن العرب يحدوها به إذا أرادوا

سيرها وثباتاً ورثا كان شعرهم عاشقاً فيشد كحسسته وهو يسوق ناقته فيحدوه
بأبيات على وزن الرجز .

كذلك يقول السيد فيق السكري في مقدمة كتابه أراجيز العرب « راجز
نوع من بحر الشعر معروف وتسمى قصائده الأراجيز واحده أراجوزة ويسمى
قوله راجزاً ويطلق على أراجز راجراً لأنه يتوالى فيه حركة ومكوب شبه « راجز
في راجل الدقة ورعدها ، وهو أن شعرك ونسكك ثم تتحرك ونسكك ، ومنه
حيث راجزاً »

أما أهل العروض فيشبهون في كتبهم إلى أوزعه متعددة ورواها أمه
استحدثها موندون ، ويعلمون نوسه لموندون في هذا النوع أنه إن كان « عَزْدُ
على كثرة وضع العرب فيه . قال ابن بري وغيره : للعرب بصرف واتساع في
الرجز لكثرتهم في كلامهم وسهولته وغلوته » (١)

ويذكر مؤرخو الأدب في موضع كثيرة أن الكلام قد يحى على وزن راجز
دون عمد أو قصد ، أن يكون ورثه عمواً ومحصاً بمصادفة وقد حذى هذا النوع
من القول على سبيل الذي صلح في يوم حنين إذ قال :

أأبى الله لا كذباً أأبى الله عند المطالب

فه أصبغت أصممه بمرح في ثناء للمركة قال :

هل أنت إلا أصمغ دميتر وفي سبيل الله ما لقيت

ويحدثنا أن الرجز كان دياراً العرب في الجاهلية والإسلام وكتب
لناسهم وحرارة أناسهم وأحسانهم ومعدن فصاحتهم وموطن العرب من كلامهم ،
ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف واعتنوا به حفظاً وتدويناً ، قيل إن الأصمعي
كان يحفظ ألف أراجوزة وقيل مثل ذلك عن أبي تمام وغيره ، ومن وصاياه

للعروفة رويوا أبناءكم الزجر فيه يهزئت أشد قهيم ، ولم تكن العرب في الخاهية
تطيل الأراجيز وإنما أطالها لمحصرمون والإسلاميون * (١)

ثم نسمع عن الرجز في مواضع أخرى ، فيصنفه الأدباء منه مطية الشعر أو
حجر الشعراء ، أو غير ذلك من النعوت والأوصاف .

نقرأ كل هذا عن الرجز فهذا نحن رجع إلى ما روي منه راء يمثل نسبة
صغيرة من الشعر ، فليس شعر كما طوب أو الكامل . أما في العصر الجاهلي فلا
سكاد شعر على شيء من أراجيزه . فليس تلك القصيدة روايه وتدوينه كما يحدث
مؤرخو الأدب ، وإنما كان عهد الأمويين اشتهر بالرجز قوم أطالوا في قصائده ،
ومنو في أوداه أمثال أبي النجم ودي الرمة والعجاج ورؤبة .

وقد عاش هؤلاء الرجز مع من اشتهروا من الشعراء ، معترين عنهم نظمونه
في معظم أعراس الشعر من عزل أو مدح أو فخر وجرم بعض الشعر . أحط منهم
معرفة وأقل منهم مكانة ، بل كان يرفع بعض الشعراء عن عقيدتهم ويهون
شعرهم . ي ما هو من رجز وأرجازين . وأقدم ما روي من لأرجازين يرجع
إلى العصر الأموي ، وفي قوم فيه عرفوا بطله ولا كثير منه ، وكثرة القافية
من الأراجيز التي رويت . بسبب المصوّر الإسلامية . وقد جمع السيد بوفيق
النكري في كتابه قدرهم ، وكما يجب تكون مسونة إلى ست ثلاثة من
الرجازهم : دو الرمة والعجاج ورؤبة .

ونحن حين نفتتح شعر الشعر ، في كل المصوّر صغر نسبة ضئيلة لا تناسب
وشهرة الرجز في الأدب العربي .

ولا شك أن الجاهليين قد نظموا منه مقطوعات قصيرة شاعت بين الناس
وتدققت الأسماء . ولكنهم تدون فيما بعد أو يرها الرواة مما يستحق أن يدون
وأن تدون بها ، وذلك لأنهم تمثل الأدب الشعبي عند جاهليين . فخرج من

مستقل من فنون القول ، وهو القلب الذي آثره القدماء ، لآداب الشعبية . فالناس في هوم وعينهم ، في أسواقهم وبيعتهم وشرائهم ، في بعض أعاليهم وعزلهم ، في دعائهم وفكاهتهم ، في القصص والحكايات ، في كل ما تعرض لهم من شئون في حياتهم العادية التي نخبو من مواقف الحزن والجلال ، كانوا يعمدون إلى الزجر ويروحوون به عن أنفسهم ويعبرون به عما يمكن أن يحيش في صدورهم من ممان هي ملك لهم جميعاً . وأحياناً وصور في متناولهم حيف العامة منهم والخاصة . والله در الـ فلاني إدا يقول : ^(١) « وأما الرجز فإنه يعرض في كلام العوام كثيراً »

فوقف الرجز من الأدب الجاهلي موقف الرجز من آداب الحديثة . هم مطعمه القدماء ، في تلك اللغة المتوحشية لأدبية التي رل بها القرآن الكريم ، والتي عني بها الخاصة من العرب ، وبنسوا في إحداثها ، وعدوه مطهر الفصاحة والبلاغة ، تلك اللغة التي اتخذوه أداة القول في مواقف الحزن ، في مصايرهم ومخالاتهم ، في الفجر والمدح ، تلك اللغة التي لم تكن في متناول كل الناس ، والتي كان فادب بها المتفهمون من العرب ممن أبحث لهم فرص شهود تلك المؤتمرات الثقافية التي سماها القدماء بالأسواق كعكاك ودي الحجة والمريد ^(٢) .

ويعتدل أن الأراجيز كانت في الجاهلية تشتمل على صفات اللهجات العربية من كشكشه وعجمة ومحمجة ، كان فيها كل الصفات الصوتية التي فرقت بين لهجات العرب ، كانت تمثل أدب القبيلة لا أدب العرب جميعاً ، يستمتع بها المرء في قبيلته ، ولا يسكاد يستسمع غيرها من أراجيز في القبائل الأخرى . فالأراجيز في العصر الجاهلي كانت تمثل لآداب الشعبية المحلية تدعى قنيل ، وصور حياة القبيلة وأحباب الالهة الواحدة حيز تصوير . ولو قدر روت لما تلك لأراجيز الجاهلية

(١) إصحار برآن صفحة ٥٨

(٢) انظر المؤلف كتاب اللهجات العربية صفحة ٢٧ .

لحدثنا عن كثير من حيدة القائل الاجتماعي ، وبصحت ، تلك الروايات المتشبهة
المتشابهة عن الالهة القديمة

ولما جاء عهد النديون في العصور الإسلامية كانت أراجيز الجاهلية قد
اندثرت عت أصحاحها ، منهم في ذلك مثل كل لأدب الشعبية في كل الشعوب
وما بقي منها في أدهم إلا من أيام الإسلام كان أمة البديرة التي تخرج الرواة في
روايتها ، بل لم يروها أهلاً للرواية ، ولم يسمو نسجهم مكتبيين تلك لأدب
المسامية الزاكية التي قيلت باللغة المودحية لأدبية ، ولهذا نرى الآثار الأدبية قد
حاصرت في أمة موحدة لا أثر تعدد الالهة فيها وأما ما قيل من أن لرواة كما
يرحلون إلى أديه تنفون عن الأعراب ، فيبدون أن عدهم كان معصور على
المتور على كلمات لم يعرفوها ، وبمس طق النطق ببعض الكلمات بين الأعراب ،
ظناً منهم أن كل ما ينطق به لأعرابي ثبات كانت فحته وثبات كانت قبيلة وأما كما
تدفعه اللغوية ، بعد فصيحاً صحيحاً يجب أن يجمع به وأن يدون في المعاجم ،
وفي هذا ما فيه من خطأ بين أمة لأدب وهو المتقنين بها ، وبين الالهة
المتباينة في عامة العرب وسلاطنتهم .

على أن رحل العصر الأموي قد حاولوا أن يسهوا قدر يرفع أو أدب
الرحل ، وأن يحملوا منه مذهباً للشعر ، وأن يصنوا أنفسهم مذهبين للشعر ،
فنعلموا منه القصد الطويل وشبهوه بعرب من لأدب التي لا عهد للغة
المودحية الأدبية بها ، طوراً يحشون لأدب محاولة حوشية لا تستعملها إلا قبيلة
خاصة ، ولا تسكاد تعرف معناه في القائل ، وأخرى يخرعون لأدب ويرتجون
الكلمات ، لإصاء لأوثك الرواة المتعطين . كل جديد من القول ، الذين
كافوا تنفون الألف الجديدة من أفواههم كمن هي قطع من المس أو الجوهر ،
ولكن أراجيز العصر الأموي على كثرتها وطولها لم تستطع أن تعدى الشهادة
الذين حادوا بعد هذا في عصور العباسيين وغيرهم ، نفون الرحل أو الأكثر منه ،

وظل الرجز في كل العصور هيملاً لا يلح به الشعر إلا في النادر من الأحيان ،
وظلت سنته في الشعر صبيحة نهضة حتى استعادت بعض من المسكاة في عهود
الموشحات والأزجال .

بدأ الرجز بكيفيات الأدب الشعبي أيام جاهليين ، ثم نظم منه أئمة
الإسلاميين بعض الأشعار أو كما ينظم الشعر بلغة الأدب المودحية ، ثم عاد إلى
الأدب الشعبي في صورة الموشحات والأزجال ، على أن الشعراء المحدثين قد
وحدوه أيق مسرحية بهم فكثروا منه ومن محروته ، وعظموا منه كما كان مخطئ
لإسلاميون ولا يبي في العصر العباسي

أما قول بعض مؤرخي أدب إن رجز أئمة الأوزان فليس هناك ما يؤيد
هذا القول ، بل إن النظر في مقطع هذا الوزن ومقارنته بمقاطع « الكامل »
تجدهم يرجح أن رجز الكامل قد سبق الرجز في وجوده ، وليس بمعيد
جز رجز عموم الشعر الكامل . ذلك لأن المقاطع العربية بوجه عام قد تطورت
من النوع المتحرك إلى النوع الكلي ، وبذلك قل حتى في الكلام العادي نواي
للمقاطع المتحركة التي هي أقصر أوغ المقاطع العربية^(١) . ونحن نعلم أن تعينه
البحر الكامل « متعادل » تتحول إلى « مستعص » في غالب الأحيان ، ومستعص
هذه هي تعبئة رجز بحر هذا إلى أن الرجز كوزن من أوزان الشعر قد استجده
مع هجعت الكلام فوجدت به الأجزاء ، وأظهر صفة في الكلام العامي حده
من الإعراب وسكين أواخر كلمته ، وأسب الطن أن فقد إعراب أواخر
الكلمات ظاهرة حديثة .

وبذا كان من الضروري الإشارة إلى استيقية بعض البحور وحدانية البعض
الآخر . مستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن البحور الكثيرة للمقاطع المتحركة

(١) بحر الأصوات للموهبة صفحة ٩١

هي أقدم البحور ، وأن تلك التي يكثر فيها المقطع الساكنة هي أحدثها ، لأن المقاطع العربية قد تطورت في غالب الأحيان من النوع المتحرك إلى النوع الساكن .
ولكن البحث في قدم البحور أو حداثةا يتطلب خصوصاً شعيرة قديمة بعيدة في القدم ترجع إلى قرون عدة قبل الإسلام وهو ما لا سبيل إليه ، لأن أقدم ما بأيدينا من آثار أدبية لا يكاد يحور قرناً أو قرنين قبل الإسلام .

ومن حين نتحدث عن أرجز كوز من أوزان الشعر نعرض له مرتصفاً باللغة اليهودية الأدبية ، أو ما سمي باللغة المصبغة ، واتحدده قائلها كما فعل الرحار أيام الأمويين ، وكما فعل بعض الشعراء في العصور التي حلت بعدهم حتى عصرنا الحديث .

أما في العصر الأموي فقد كانت كل الأراجيز مصرعة الأبيات بلغز القافية الواحدة في كل شطر من أشطر الأرجوة مهما طالت ، ومن بين تلك الأراجيز ما مع الأشر فيها جو مثني ، انتهى كل منها نفس القافية ، فيحيل للقاري أنها أبيات لا أشطر ثم بدأ الشعراء في عصور العباسيين بظهور من أرحر على المحو لمعهود في المحور لأخرى ، وذلك من انتهى لأبيات لا الأشر مدية واحدة ولا بصرعوب ، لا البيت الأول ، ونسبهم لم يهتروا طريقة أرحر أيام الأمويين ، ومن أرحر في كل المصور بظهور بحدى برفقين حسب ما يتراءى للشاعر .

وقد ظم المولودون رحر بطريقة أشبه سموها بدروج ، وذلك منهم عبروا القافية في كل بيت من الأبيات ، فبقي لأبيات كلها مصرعة ويشتمل كل منها على قافية تحب ما فيها وب بعده ، وذلك تبسيراً على أنفسهم وفراراً من التزم القافية الواحدة

ستطع بعد هذا أن نقسم قصائد الرحر إلى الأقسام التالية :

أولاً - ربح ينظم كما نظم قصائد البحور الأخرى ، فلا يصح فيه إلا البيت الأول ، أما في باقي الأبيات فلا تنترم القافية إلا في الشطر الثاني من كل بيت ، وقد جاء من هذا النوع البحر التام والمخزوء .

(١) البحر التام : وهو الذي يتكون من التفعيلة « مستمعين » مكررة ثلاث مرات أي :

مستمعون + مستمعين + مستمعين

(٢) مخزوء البحر . ويتكون شطره من نفس التفعيلة مكررة مرتين :

مستمعين . مستمعين

ومن حين يستعرض ما روى من قصائد هذا النوع يرى كلاً من التام والمخزوء يحمي على إحدى صورتين :

١ - قصائد تنهي كل أشطرها بوزن « مستمعين » .

مثال التام منها ما جاء على مثل أنطونيوني رواية مصرع كيوباترة بحضرة أولوس :

سهرت « مصر فكيف سبه »	هل عن كلوباترا أولوس ساء ؟
سرح أن قل عذرت قل حدثت	قيصر الثالث دولة المهوى
قد صمت في عند حاجة الوعي	ما لم يكن يصمعه في العدا
أطولها إلى مراسيه أوى	وحبستها أي السلاح وبها

...

فيحيب أولوس :

مولاي مهلا في الظنون و تئد	بن من الظن أنهم وأدى
أنت على مالك من مروءة	رسمت بأعذر أحب من وفي

...

ومش المحزونة في نفس ليرة على لسان كيونيرا المحاطب أنطونيوس :

من الصوم سمة وحبك الطبق لدى
ولست من يعض في ليل الشراب والهد
ولست للكائن على شاربها بالفسد
قلبك كيز الحب والرحمة والتودد
عاطو منى حوادث الأ من ولا حدة
ومض منى في سمة السيوم ودرع المهد

• • •

(ب) فقد نذمتي شهرها لأبلى دون « مستعص » ، إلا حين تكون
البيت مصرعاً ، وفتى الشهر الذي من كل بيت دون « مستعمل » .
فتن الباء من قول مبدى المسمى الذي بعد بحق أكثر شعراء العربية طاماً
من الزهر ، يد حرمه من قرب من أمة آلاف بيت .

كالشمس من حمرة^(١) « عاتس » عصي سحت نفسي قد نفسي
مطلة عربها لا فتعي دونه وديهم لا ينسى^(٢)
في يد بحره صيد وحشه وهي به تن صيد الإرس
برى دم العشاق في سم علامة قد موته بالورس^(٣)

• • •

وإذا عثر في الشعر حدث على مثل هذا النوع من القصد فالتسا هذا المثل
من شعر مهيار .

(١) ح د علة ه نكك يوم د و حدة ولا عيون ع ه .

(٢) يؤخذ

(٣) ب ص ح د ه

ومثال المحروء ما جاء في رواية العساة على لسان الرشيد .

أحسرت دات نخلى واسوفيت كل حلق
وورث في الأحكام ، سبق وأى سبق
هدد عداء النفس والروح وأية الحلق

• • •

أما ما يمكن أن طرأ على تعاقيل هذا البحر من تعبيرات ، فيستحضر في
كل « مستفعل » يمكن أن يكون « متفعل » أو « مستفعل » ،
وكل « متفعل » يمكن أن يكون « فعول »

في القطعة الأولى التي مضى بها « صررت بالبحر » رى « مستفعل » قد
جاءت على الصور الثلاث ، فوردت على الصورة لأصيه أى « مستفعل »
١٢ مرة ، ولى صورة « متفعل » ١٣ مرة ، وفى صورة « مستفعل »
١١ مرة ، وقد وردت فى صورة « فاعل » فى البحر الشطر « وحيدش »
ألى السلاح ، أى « ، وهى صورة بدرة » فيها ، هل المروض إلا فى هذا البحر ،
وعندى أم صورة مبيحة لا تنسج مع ربح الشعاع العرى فى كل أورد ، ومن
وحب الشعر ، أن يهبوه فى هذا الحركة أهموه فى غيره ، لأى « كثر
من معطمين متحركين يعر منه الأدب العرسه ولا شعر فيه توميق الشعر .
وست أدري كيف استناع شوق مثل هذه الصيغة حين نظم من البحر مع
أن ورودها فى الأشعار كان نادراً جداً .

وفى قطعة مبرر رى أن البيت الأول « يعنى وزن « فعول » ، وسكن » فى
الآيات تنتهى بوزن « متفعل » .

وعلى هذا فقصائد البحر سواء كان ماً أو محزواً ، هـ صورته ، ووزن
الشطر فى الصورة الأولى :

مستعملن + مستعملين + مستعملين (التم)

مستعملن + مستعملين (المجزوء)

وزن الشطر المتقى في الصورة الثانية :

مستعملن + مستعملين + مستعمل (التمام)

مستعملن + مستعمل (المجزوء)

سكلا الصوريين يشتمل على التفعيلة « مستعملين » وبحوز فيه في كلمة

الصورتين التعريفات التي أشرنا إليها آنفاً

ثانياً : ذلك البحر الذي يكون كل أشطره مقفلة بقافية واحدة ، وقد سمى

أهل العروض حين يكون تماماً بالسطور ، وسعوه حين يكون محروفاً بالسهول

وبرى شكل من السطور والسهول صوتيين من القوائد :

(١) فصائد نفعي بوزن « مستعملين » مثل قول شوقي تحت عموا

« توت عنخ آمون والبرلمان » :

لأرض صاغت عليك فاصدع عده

وافتح أصول الليل واسترده

واسرف بينا حزرها ومدّها

بيعت القرى لف مسودها

ونمت الشمس عليه رآده

أيص رياض المون وردّها

وأحق المصور واستحده

حتى أتى الدار فألقى عنده

مسألة لمعدي نحى هنده

وركزت دون القنّة سده (٢)

في السعة واسق وعده

وأملأ رماحاً عورده وعدها

شلالها وعدها وعدها (١)

ملك الوحوش لا شكوما فدها

سللت من وادي الملوك فازدهى

واسترحمت دولته إفرده

أبلى طي الدهر وفل حده

سافر أربعين قرّة عده

بخدمته وحيشه ولوردها

قامت على السوداء تبي سدها

والرحز هـ تام تنتهى كل أشطره بقافية واحدة وذلك هو « مشطور » ، كما
تنتهى كل الأشطر وزن « مستعمل » أو ما يباطرها .

ومثال المهوك من القصائد التى تنتهى أشطرها بوزن مستعمل ما جاء فى
مجنون ليلى على لسان الجن :

هذا الأصيل كالدهب يسيل بالمرأى عجب
على الوهاد والكتب

الرفص يبعث الطرب هلم يا حن نمر
هم رفصة الله إذا مشى على الخطب

فالأشطر كاه مقفدة ، قافية واحدة فى بحر وهـ ارحز ، وذلك هو المهوك
ويلاحظ هـ أيضاً أن الأشطر يسبى كاه وزن مستعمل أو ما يباطرها
(مستعمل ، مستعمل) .

ب - قصائد تنهى وزن « مستعمل » وتتم فى كل أشطرها ، مثل قول
حافظ إبراهيم تحت عنوان « ذكرى » ، وكنت بها من السوداء إلى إخوانه
فى مصر :

من واحد مفر المسام طريد دهر حائر الأحكام
مشتت الشمل على الدوام ملازم لاهم والسقم
إليكم يا برهة الأنهم وقتية الإيباس والمدام
تحية كالورد فى الكيام أزهى من الصلحة فى الأحسام

فالأشطر هـ مقفدة بقافية واحدة والرحز هـ التفعيل ، وذلك ما يسمى
بالمشطور . ويلاحظ أن الأشطر تنتهى بوزن « مستعمل » أو ما يباطره
(فعولن)

ومثال الموهوك الذى تنتهى أشطره بوزن « مستعمل » ما جاء فى رواية
كيلوباترا :

يا مرجبا بالمسلة والرقب المظلة
الكافياتى الدله

والتعيرات التى يمكن أن عرى على التفعيلة « مستعمل » أو « مستعمل »
هى من التعيرات التى أشترها إبيس من عمل ، فلا فرق بين المشطور أو الموهوك
وبين غيره من أنواع الرجز فى هذه السجدة
نقطة :

الرجز المسمى « مردوج » وهو الذى فيه يشتمل كل بيت على « فية » تتخالف
« فية » البيت فيه والبيت منه ، وقد حذا المذبحون إلى هذا النوع فى نظم العزيم
وحكم والمواضع المحتاجين من عبود الفية ، كسطر الفية أن مالك وغيره ، وكما
يمكن فى هذا المردوج أن تغير الفية ، أى بدلها بغير من وزن أو آخر
لأست فحيا يجمع « مستعمل » وأخيه « أخرى » منه « مستعمل » ، حسب
ما يرى له أو حسب ما يصطاه به اللطاف ، مثل قول الشاعر أحدث^(١) ، تحت
عنوان « يوم عاص » :

يا صباح حائل الأديم	قد طلع ربيع فى الصميم
مصاره قد تنوّهت آرد	وربحه قد صوحت زهرة
قد طهر الدحث بالصف	فيه ولا يرى أمة السماء
فقلت هل صال صبح الموم	أما عرفت شمس الصبح فى الموم
ويبحث شتبا الشمس اطلعى	أرض غيصى يا سمه ألقى

(١) صاحب مبرحه فى ونداء خير

في هذه الأبيات خمسة رى القافية تغيرت مع كل بيت ، ورى الأبيات كلها مصرعة . فإذا بحثنا عن الوزن الذى ينتهى به كل شطر رأينا البيت الأول ينتهى شطراه بوزن « فعول » ، والبيت الثانى ينتهى شطراه بوزن « مستعمل » ، والبيت الثالث ينتهى شطراه الأول بوزن « مستعمل » وشطره الثانى بوزن « فعول » ، والبيت الرابع ينتهى شطراه بوزن « مستعمل » ، والبيت الخامس ينتهى شطراه بوزن « مستعمل » .

ثالث هى الأوجه الثلاثة لأوزان بحر ، مبرأ ، حين ستعرض ما جمعه السيد تافيق السكرى من أراجيز تراها كلها من النوع المططور ، وينتهى بمصرع بوزن « مستعمل » أو بطنزها ، والبعض الآخر بوزن « مستعمل » أو بطنزها ، ثم نجد بينها أربع أراجيز تختلف فى عدد أبيات ونهى أبيات كل مصر بوزن « مفعولات » ، وهومن الأنواع التى عدهم أهل العروض شاذة ورفضوا لأحد منهم فى بحر البحر مثل قول ربه .

صاح . حدثت بدياً أنكرت^(١) على هوى فى النفس منه وسواس
كَيْفَ وَقَدْ مَرَبْتُ مَنْ أَحْسَنُ^(٢) وهى عجم أو سالت أحسن

• • •

مولد مشروع

الآن وقد أصبح لدينا كثير من الحالات التى ذكرها أهل العروض فى كتبهم يست فى الحقيقة إلا أنراً للصيغة العروضية ، وأما حين اتعسها فى شعر القدماء أو المحدثين لاسكاد بظفرها ، ثمينة صحيحة النسخة ، يحذر ما أن يعيد

الطرق في بناء الأوزان الشعرية على ضوء ما روي فعلا من قصائد مسبوقة إلى شعراء معروفين ، وأن تتجبر من بين ما ذكره أهل العروض أحسن الأوزان وأكثرها شيوعاً ، تاركين تلك الأوزان الشاذة النادرة التي تنبو في الأسماع ولا نكاد نتدق موسيقاها ، وإذا نحن اقتصرنا على ما طرقة الشعراء من أوزان وما جاء في شعرهم من حالات تلك الأوزان ، أمكن أن يسر الأمر على المتعلم وأن يحمل هذا العلم محملاً شيقاً سهل التناول ، إلى أن يثمة من أنثا يستطيع في المستقبل من وضع نظام يسر وأسهل من ذلك النظام الذي وضعه الخليل لبحوره ونحن إذا أخرجنا من محور الخليل هذين المحركين اللذين سماهما « المنصرح والمقتضب » لأشبهما نادراً أو مبصرة أصبح لا وجود له في الأوزان الشعرية كما قرر الأحفش ، بقي أمما من أوزان خليل ثلاثة عشر محرراً هي :

الطويل . الكامل . البسيط . الوافر . الرمل . المسرح . السريع . الرجز . المديد . المزج . المتفارب . الخفيف . المحدث .

وقد أمكننا بسبب تعاميل جديدة قديمة العدد ، أن نضع قواعد مبسطة مبصرة أشد من هذه الأنحر ، تاركين محوراً ثلاثة . الكامل . الوافر . المزج . والذي يجمع بين هذه المحاور الثلاثة تلك الظاهرة القليلة الشيوع في البحور الأخرى وهي أنها تشتمل في توالي مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين . الأمر الذي يسر أن نراه في الأوزان الأخرى على أنه حتى في هذه الأوزان الثلاثة نراه آخر الأمر تعود إلى تلك القواعد التي وضعها لعلشرة الأبحر الأخرى .

بدأ الآن ما نسميه بمولد مشروع لم نكمل كل واجبه ، ولكن النظر فيه وانبحث على أساسه سيكفل للمحدث في المستقبل كماله ونفعه . وقد حال صيق الوقت واخرص على الإسراع في نشر هذا الكتاب دون تمام هذا المشروع في

كل تعاضيه ، وإذ أردنا هنا عرض الفكرة ليتضح لكل من يعنى بهذا العلم أنه من الممكن استساض نظام جديد لأوزان الشعر ونحن فى هذا المشروع نكتفى من تعاميل العروصيين التى أوصلوها إلى عشرة ثلاث تعاميل فقط ، عليها بنى الأوزان :

(١) فعولن (٢) فاعلن (٣) مستعملن

نم بصاغة مقطع ساكن إلى كل من هذه التعاميل الثلاث ، عكس أن اشتق منها ثلاثاً أخرى هى :

(١) فعولان (٢) فاعلان (٣) مستعملان

وبذلك تتكون لنا ست تعاميل واضحة الصلة بعضها ببعض ، سهلة التذكر والخط ، نم بنى الأنحر المشرة من هذه التعاميل الست على النحو الآتى :

(١) الطويل :

فعولن + فعولان + فعولن + فعولان

(٢) المتقارب :

فعولن + فعولن - - فعولن + فعولن « التام »

فعولن - - فعولن + فعولن « المخزوم »

(٣) البسيط :

مستعملن + فاعلن + مستعملن + فاعلن

(٤) الرجز :

مستعملن + مستعملن + مستعملن « التام »

مستعملن + مستعملن « المخزوم »

(٥) السريع :

مستعملن + مستعملن + فاعلن

(٦) المنسرح :

مستفعلاتن + مستفعطن + فاعلن

(٧) الخفيف :

فاعلاتن مستعصن - فاعلاتن « التمدد »
فاعلاتن + مستفعطن « المحزوء »

(٨) المجتث :

مستفعطن + فاعلاتن

(٩) الزمل

فاعلاتن + فاعلاتن - فاعلن « التمدد »
فاعلاتن + فاعلاتن « المحزوء »

(١٠) المديد :

أ - فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

ب - فاعلاتن + فاعلن + فاعلن

...

أما التعبير التي يمكن أن تطرأ على كل تعويلة في هذه الأعرار ، وإلى
استدعاء الشعراء ، وقصوره فتختلف ، باختلاف مكان التعويلة من الوزن ، فكل
من هذه التعاويل حكم خاص حين تقع في حشو الست ، أو في آخر الشطر الأول ،
أو في آخر الشطر الثاني ، فتلا :

فعلون :

رى ه ثلاث حالات :

(١) حين تسكون في حشو الست يمكن أن نعير إلى « فعلون » ، ومثل
هذا التعبير كثير شائع وهو حسن موسيقى

(٢) حين تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن يصير « فمو » فقط ، وري هذا كثير الورد في البحر المتقارب .

(٣) حين تقع في آخر الشطر الثاني أو سارة أخرى في آخر البيت يمكن أن تصير « فَعُولٌ » أو « فَعُو » .
مفعولات .

سری لہجہ :

(۱) حين تقع في آخر الشطر الاول ينكس أن تصبح « فعولن » .
(۲) حين تكون في آخر البيت ينكس أن تصبح « فعولن » أو « فعولان » .

في شمس

هذا هو الحق

(۱) فی حشو لست و فی آخر الشط لآؤں بتسکیر ن تصحیح « فیدین » ،
و هذ المتعبیر کثیر شائع فی الشعر الہ فی
(۲) « ما حین تقع فی آخر البيت فیری لها عیرب عدة می : فعیلن قالن
فاعلات وقع لائن « علائن و فعیلات .

ملاحظات :

شما چاہتے ہو :

(١) في حشو البيت وفي آخر الشطر لأول قد صحح « فبلان » وهو كثير شائع له موسيقى حسنة جيدة .

مستقبل

لها ثلاث حالات :

(۱) فی عشو المبت یکنز أن تصیر ۱۰ متضمن ۱۱ .

(٢) في آخر الشطر الأول قد نصير « مُتَعَلِّلٌ » و « مُسْتَعِينٌ »

(٣) أما في آخر البيت فهي عدة تعبيرات هي :

مُسْتَعِينٌ . وَمُسْتَعِينٌ . وَمُسْتَعِينٌ .

مُسْتَعْلَانٌ .

هذه التفعيلة لا تقع إلا في حشو البيت من نحر واحد وهو اندسرح وقد

نصير « مُسْتَعْلَانٌ » و « مُسْتَعْلَانٌ »

...

لك هي التعبيرات التي قد نظراً على التفاعيل في الأوزان العربية ، ومعظمها

حسن الموسيقى بفسيحها الآذان وبعرفها الشعراء قديمهم وحديثهم ، غير أن

بعض هذه التعبيرات ينظم في كل أبيات القصيدة والبعض الآخر لا ينظم ،

والقاعدة التي تعرف بها التعبيرات المندثرة وغير المندثرة هي :

(١) كل التعبيرات التي تقع في حشو الأبيات ، لا ينظم أي اسم قد تقع في

أبيات القصيدة أو واحدة مع ما مرعب عنه مثلاً : « فعولٌ » يمكن أن نحي ، مع

« فعولٌ » في أبيات القصيدة أو واحدة ، وكذلك « فعيلٌ » مع « فاعلٌ » ،

وكذلك « فعِلَانٌ » مع « فاعِلَانٌ » وهكذا

(٢) كل التعبيرات التي تقع في أواخر الشطر الأول لا تنظم ويستثنى من

هذا « فعولننٌ » التي تنزع من « فعولانٌ » فتندثر حين تقع في آخر الشطر

الأول وراعى في كل أبيات القصيدة في هذا الموضع . ولا يقع هذه التفعيلة إلا في

المحرطوس ولذلك رى الأشطر الأول من أبيات القصيدة المطبوعة من البحر

الطويل ينتهي دائماً بـ « فعولننٌ » .

(٣) كل التعبيرات التي تقع في أواخر الأبيات يحب الزمها وسرعاتها في

كل أبيات القصيدة ، لا حين تكون التعبير في صورة ما يسمى عند أهل العروض

« باحس » وهو حذف الثاني الساكن مثل « عس » حين يصير إلى « فعين »

أو « فاعلاتن » حين نصير إلى « فاعلاتن » ، أو « مستعص » حين نصير إلى « مستعص » ، فهذا النوع من التعبير لا يلتزم وإن وقع في أواخر الأبيات ولكن الشعراء قد تعودوا في نظمهم أمرين يستحقان الذكر :

(أ) يترمون « فعلن » التي تنفرع عن « فعلن » في أواخر أبيات بحري بسيط والمسرحة ، رغم أن التعبير لا يبدو أن يكون حذف الشيء الساكن
(ب) لا يترمون « دلاسن » التي تنفرع عن « فاعلاتن » في أواخر أبيات لقصيدة من البحر الخفيف ، بل يجوزون الجمع بين « فاعلاتن و فاعلاتن وفالان » في أواخر الأبيات من البحر الخفيف

ذلك هو كل ما يحتاج إلى معرفته في أوزان تلك الأبحر العشرة . فإذ نحن اشرنا إلى الأبحر الثلاثة وهي « السكامل والوافر وهزج » وحدنا أنها تنتهي آخر الأمر إلى نفس التفعيلات التي استنبطها هنا ، انظر مثلا إلى فعيلة البحر السكامل كما ذكرها أهل العروض نعددها « متفعصن » ، ونعددها نصير في غالب الأحيان « مستعص » كذلك حين نمكر في فعيلة بحر الوافر « متفعلن » نعددها نصير في غالب الأحيان « متفعلن » وهذه هي نفس التفعيلة « فمولان » أما الهزج فهو شبيه بحروف الوافر ويمكن أن يذكر له الوزن الآتي :

فمولانن + فمولانن

لقد إذن سابع في شيء حين نؤكد أنه من الممكن بعد دراسة ونبحث أن نسطر نظاماً جديداً لأوزان الشعر تكون أبسط وأسهل مما أنفاه في كتب العروض .

الفصل الرابع

تحليل المستشرقين للأوران

حين بحث الأوربيون وزن الشعر يتحدد عادة ما يسمى سقط لمقطع في البيت ، أساساً لهذا البحث ، وسقط لمقطع قد يفصل ما حذى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى عدتين ، وذلك لأن لمقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات ، وله أساس عصى عرض به علم الأصوات ^{Phonetics} ، فيحسن كل كلام سواء كان ثراً أو شاملاً إلى مقاطع صوتية يختلف طم نواحيها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم .

أ. أساس المقطع الصوتي عند علم الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر ، وتظهر لهم حيناً أن أوضح الأصوات تلك التي سمي بالحركات القصيرة منها كالمثنية والضم والفتحة ، والطويلة كالف مفتوحة ، ولذا وادوا لهذا وقد وحدوا أن هذه الأصوات تبرز في أثناء الكلام وينظر أن حتى على سماع السمع حين بعد مسافة من متكلمي أو خلال الحديث على التليغون^(١)

وقد ترسب على اختلاف صوح بين أصوات الكلام أنه لوحظ في تسجيل حنة من الحن على لوح حساس أن موجه الكلام تظهر في صورة خط متعرج فيه انحداسات وارتفاعات . وقد سمو القمم المرتفعة في هذا الخط باسم القمم وسموا النقط المنخفضة بالوديان ، وتحتل الحركات تلك القمم لأنها أوضح الأصوات في السمع ، وتحتل الحروف الأخرى فقط الوديان وما تكتنفها . ومن هنا نشأت فكرة

تقسم الكلام إلى مقاطع ^١عشرت القمة وما يكتنفها ثمانية مقطع واحد وعلى قدر ما في الخط من قم يكون عدد المقاطع وعلى هذا فالقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الـ كنة . والمقاطع أنواع تختلف باختلاف اللغات . والذي يعينها مقاطع اللغة العربية التي يمكن أن تقسم حسب مدة النطق بها إلى أنواع ثلاثة :

(١) مقطع قصير وهو عبارة عن (صوت ساكن - حركة قصيرة)

كَ كُ كِ

(٢) مقطع متوسط وهو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن

كَمْ كُنْ كَيْم

أو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مد)

كَ كُو كِي

(٣) مقطع طويل ، وهو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن

كَ طُولُ كِي

أو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكن

بَخْرُ دُرُخْ فِكْرُ

والصوتان الساكنان المتطرفان ^(١) هما يكونان عادة صوتين مدعيين مثل :

تَرَّ بُرَّ يَفَّ

(١) أى في الوزن الشعري .

وهذا النوع الطويل لا يرى إلا في حالة الوقف ، ولهذا لا يراه في الشعر
العرى ، إلا في قافية بعض لأوزان . بل إن نسبة زيوعه في قوافي الشعر العرى
لا تنكاد تجاوز ١/١٠ وراه عادة في بعض قوافي السحر والآية : الرمل السريع .
المتقارب . محزوء الكامل ومحزوء الرمل
مثل قول شوقي في نحية أم الحسين :

ارفعى الستر وحيىً ناحسينُ وأرما فلق الصبح المدينُ
وقو الهودج فيما ساعة فتنس من نور أم المحسنين

• • •

جميع أبيات هذه القصيدة تنتهى بمقطع طويل ولاحظ أن المقطع الطويل
هو ذلك الذى يشتمل على حرف مدّ ، أما ذلك لمقطع الطويل الذى ينتهى
بصوتين ساكنين فلا يكاد يرد في قوافي الشعر العرى ، إلا إذا كان الصوتان
الساكنان مدحيين ، ولكن الشعراء عادة يسمونه بمعملة المقطع المتوسط . انظر
إلى قول الشاعر القديم (المرار بن مقعد) .

عجب حولة إذ نسكرنى أم رأت حولة شيعاً قد كثرُ
إن ترى شيئاً فإبى ماحد ذو ملاء حسن غير عمرُ

• • •

فالقافية في هذين البيتين تنتهى بمقطع متوسط ، ولكن من أبيات هذه
القصيدة ما اشتملت قافيته على مقطع طويل أدم فيه الصوتان الساكنان
مثل قوله

وتعلتُ ونالى ناعم بهر ال أحوار العينين عرّ

فكلمة « عرّ » هنا عبارة عن مقطع طويل ، ومع ذلك عدّ من ناحية الوزن
مساوياً للمقطع المتوسط لدى انتهت به معظم أبيات هذه القصيدة .

الشعر العربي ، مما عدا بعض حالات ، في الأبحر السابقة ، يتكون من المقطع القصير والمقطع المتوسط . وتتوالى المقاطع في الأبحر المختلفة نظام خاص لا بد أن يخصص له الورب يستحق ما سميّه موسيقى الشعر ومتوسط عدد المقاطع في الشطر الواحد أحد عشر مقطعا ، بمصغرها قصير والمصغّر الآخر من النوع المتوسط . فهو صورة شطراً من بيت عدد مقاطعه أحد عشر ، مكوناً من مقاطع ذات وعبين ، وأردنا معرفة الحالات الممكنة لتوالي المقاطع في مثل هذا الشطر ، لأمكن استنتاجها بحرب عدد اثنين في خمسة إحدى عشرة مرة ، وهو ما يريد على اثنين من الحالات ، ولكن توالى المقاطع في الشعر العربي مفيد شروط ، ولذلك نجد أن الحالات التي وردت فعلاً في الشعر العربي تقل كثيراً عن هذا العدد الضخم .

والأوربيون في علاجهم لموسيقى الشعر قد قسموا الشعر إلى أنواع ثلاثة :

(١) الشعر الكمي : Quantitative

وهو الذي يؤسس على الكم في المقطع ، وما يتخلله المقطع من زمن للنطق به . ويتحدون أقصر المقاطع وحدة تقبسون بها ويسبون إليها . وقد وصفوا لنا الشعر اليوناني واللاتيني بأنه شعر كمي ، غير أن المعاء في إخترا وفهم يشدون هذا الشعر القديم بطريقة تخالف ما جرى عليه علماء إيطاليا في العصر الحديث . وذلك لأن الإطاليين في إشارتهم للشعر اليوناني واللاتيني يحصونه لكمة لغتهم الحديثة ولا يحملونه كميّاً محصاً ، ولذا يجد إشاراً لإيجيز والعربيين لهذا الشعر خيراً من إشار الإطاليين ، وأقرب إلى طبيعة هذا الشعر القديم الذي لم يروى منطوقاً ، وإنما روي مكتوباً مدوناً ، فذهبوا في إشارته مذاهب شتى ^(١) . وربما التمسوا لهؤلاء المعاء المتردد عهدهم عن هذا الشعر ، وانذار لغته أو تطورها تطوراً كبيراً بعد بينها وبين ما صارت إليه في العصر الحديث

(٢) الشعر لاريثكارى (أو شعر التمر) Stressed

ويصرون له مثلاً بالشعر الإنجليزى الحدث والشعر الألمانى ، وذلك لأن مقاطع الشعر هنا تتأثر بالهر وتخصص له . والمقطع هنا إما مسور أو غير مسور ، فإذا وصفت تعجيل هذا النوع من الشعر قيل عنها إنها تتكون من مقطع مسور ، ومن كذا من المقطع غير المسورة . في حين أنه في الشعر السكى توصف التعجيل بأنها تتكون من كذا من المقاطع القصيرة وكذا من الطويلة .

(٣) الشعر المقطعى Syllabic

ويتمون له دمث بالشعر العربى الحدث ، وهو موه بأنه غير كى ، وأنه حال من المر الذى يولد للإيقاع والموسيقى في تعجيله ، وأن موسيقاه سيدة هذبة وكل هذه الأنواع الثلاثة خاصة بنظام المقطع الصوتى الذى يعدّ وحده الكلام .

وهنا بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربى عدوه من الشعر السكى ، وحلوا لأثبت إلى مقطع بدلاً من تحييلها إلى عايل كما صنع القدماء من علماء العرب . وقد بدأ هذا المحاوة المستشرق إدوارد وند وتبعه فيها معظم مستشرقين أمثال ريت Wright^(١) . فترجمهم يسمون المقاطع العربية إلى أنواعها الثلاثة :

(١) القصير (٢) المتوسط (٣) الطويل

غير أنهم لم يصفوا بدقة هذا الشعر في إنشاده ، ولم يطمعوا على تلك الصفة الموسيقية التى تميز الشعر حين يشد من الترحين بقراً قراءة عادية ، رغم احتمال اتفاق الاثنين في نظام توالى المقاطع . انظر إلى الآية السكرينة « فأصبحوا لا ترى إلا مساكهم » ، فإنها من ناحية نظام توالى المقاطع توافق شطراً من أشطر السيمط ، وإذا اقتست في شعر شاعر من الشعراء وحب أن تشد سمة موسيقية

تختلف القراءة العادية ، وتختلف التريل القرائي . فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التي يتكون بها المقطع ، بل لا بد معها حين الإشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة « intonation » .

تتكون موسيقى الشعر العربي إذن من عنصرين رئيسيين :

أ - ذلك النظم الخاص في توالي المقاطع

ب - مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة « intonation » في إشاده

أولاً نظام المقاطع

إذا اتخذنا المقطع القصير رمزاً مثل — أي شرطة صغيرة ، والمقطع المتوسط « آخر عبارة عن دائرة صغيرة مثل • ، والمقطع الطويل رمزاً مثل يشبه الرقم ستة وهو « ٩ » ، وأردنا تحييل نمت من الطويل وحداً ث ترتيب المقاطع أتى على الوصف التالي :

سواى	يتحتمن	الأغريڤ	بطلوب
— •	— • •	— • • •	— • •

و نلاحظ هنا أننا قد وصفت شرطة تحت علامة مقطع من المقاطع المتوسطة ، وعلى هذا المقطع المتوسط محور فيه في هذا الموضع الخاص أن يصبح قصيراً دون خلل بوزن الشطر .

وعبرى	باللغات	بلمو	ويعصب
— • • •	— • • • •	— • • •	— • • • •

وقد نكون من نغمة الفائدة أن يذكر هذا محور الشعر كما رواه الخليل وقد حللناها إلى مقاطعها ، ورمزنا تلك المقاطع بالرموز السابقة ، وسنقتصر في هذا التحليل على الأحوال الشائعة في كل بحر .

الحور الكثيرة المقاطع

الطويل .

• • • —		• — • • • • — • • —
• — • —		
• • —		

الكامل :

• — • — —		• — • — — • — • — —
• • — —		
• — —		

القصير :

• — — • — • • • — • • — • • —

الوافر :

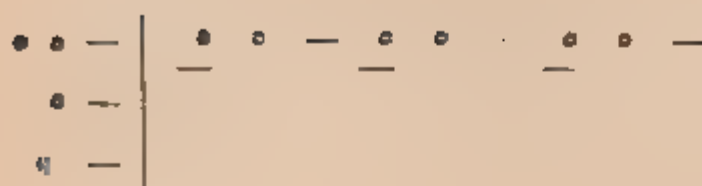
• • — • — • — • — — • —

الخفيف

• • — •		• — • • • • — •
• • •		

• — •		• • — • • • — •
• — •		
• • — •		

المقارب :



السريع^(١)



المسرح^(١)



المديد :



المتدارك



وهذا البحر لم يسمع عن الخليل وإنما رواه الأحفش وسبب إليه .

(١) وبالأحرار في هذين بحرين أنه قد يكون في كل منهما مقصود من الناحية الموسيقية وصنع تحت رمز كل من المقصودين شريطة عدم تبدل على أن كلا منهما يجوز أن يصبح قصير ، ولكن هذا القصير لا يكون في المقصودين معاً بل في واحد منهما فقط .

على عشرة ولا تنقص عن خمسة . أما لمقاطع القصيرة فلا تجوز في عددها تسعة مقاطع ومثل هذا نادر جداً ، ولا تنقص عن مقطعين إلا في بحر الأحفش (المتدرك) الذي روى أن مقاطع الشطر منه قد تكون كلها من النوع المتوسط وعن حين ينتهي بحر الأحفش ، وينتصر على النظر في محور التحليل كما رواها أهل العروض ، يرى أن المقاطع تخصص لنظام خاص في نواحيها ، ولا تكون الكلام شعراً إلا إذا خصص هذا النظام ، وإذا احتل هذا النظام في ناحية من نواحيه ، ترب عليه تلك الظاهرة التي تدعى بكسر البيت ، والتي تخص بها الآذان للدرجة ، ونوم يعرف صاحبها ذلك المقام الخاص بمقاطع

ويسيطر على نظام في المقاطع في الشعر العربي اعتماداً رئيسياً هما :

١ - حب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين .

٢ - يحب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة

فإذا استوفى الكلام في نظام منظمه هذين الشرطين أمكن أن يكون شعراً موزوناً وسبيحاً مثل هذين الشرطين في الكلام العربي ليس بالأمر الصغير والندر ، بل هو كثير ، رآه في نواحي المقاطع والآية ، وراه في أثر بعض الكتاب ممن يعنون بموسيقى العرب ، وقد نقرأ الشعر كأنه نقرأ شعراً موزوناً ، وهذا كل ذلك لأن هذا الشعر في نواحي مقاطعه قد استوفى هذين الشرطين . وهذا حالنا هذا الشعر إلى عدد من المقاطع في حدود عدد الأشرطة اليهودية في محور الشعر ، وحدده حينئذ عبارة عن شطوط من الشعر مراعاة ، وإن لم يكن جميعها من وزن واحد .

انظر إلى النبي صلى الله عليه وسلم حين التجأ إلى رستان ، وداية نفسه من سهله ثقيل يخاطب ربه عز وجل :

« اللهم إليك أشكو ضعف قوتي ، وقلة حيلتي ، وهواني على الناس يا أرحم الراحمين ، أنت رب المستضعفين ، وأنت ربي ، إلى من سلكني ، إلى بعيد تهنئني

أم إلى عندو مكتته أمري ؟ إن لم يكن بك على عصب فلا أبالي ، ولكن عافيتك هي أوسع لي . أعوذ بنور وجهك الذي أشرقت له الظلمات ، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة ، من أن يدركني عصبك ، أو يحل علي سخطك ، لك العتي حتى ترصني ، ولا حول ولا قوة إلا بك .

فقد نجد في عبارات هذا الدعاء ، ما لا يصلح أن يكون شعراً موزوناً إلا قوله : تسكلى ، عافيتك هي ، وصلى عليه أمر الدنيا والآخرة ، العتي حتى ترصني بل حتى العمارة الأخيرة يمكن أن تكون في بحر كاستدراك فليس يعرب أن يحدثنا مؤرخو الأدب عن الكلام العربي فيصفوه به شعري الموسيقى .

وأكثر ما سخط هذا القرآن الكريم وتوالى المقاطع في آياته ، ولذا عمد بعض الشعراء إلى اقتباس آيات منها وصنعوها أشعارهم ، كقول الفاضل « على وزن الوافر » :

تبارك من يوفقكم بيني ويعلم ما خرجتم بالنهار
وكا اقتبس أبو واس قوله تعالى :

لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون

وحمل الآية سناً من الشعر وزنها كوزن محزوز الرمل . وقد وحدوا هذا الاقتباس سهلاً يسيراً ، لأن الكثرة العاتية من آيات القرآن الكريم تصلح من ناحية توالى المقاطع أن سطع شعراً ، وقد استطاع بعض مؤلفي العروض أن يصنعوا صوائط لمحور الشعر كلها ، مفتسين كل الأمثلة من الآيات القرآنية .

ويلحق الشعراء أحياناً إلى التحفيف من توالى مقطعين صعبين ، نخصهم مقطعاً واحداً من النوع متوسط . وطردها في بحر الكامل وفي الوافر ، ويكثر هذا في هذين المحجرين حتى يكاد يكون هو الغالب الشائع في القصائد وقد يرد مثل هذا التحفيف في المحور الأخرى ، ولكن يشترط حينئذ ألا يترك

عليه توالى أكثر من أربعة مقاطع متوسطة مخمسة التفعيلة الأخيرة في بحر السيط على وزن « فعلن » - - ٥ أو فعلن ٥٥ سببه أن المقطعين الصغيرين قلبا إلى مقطع واحد متوسط .

قارن بين مطلع القصيدتين :

- ١ - ربح على القاع بين النان والعم أحل سلك دى في الأشهر الحرم
 - ٢ - درعتم خو أشارا وأمبالا وحتم البحر أعماقا وأطوالا
- فكلاهما من البحر السيط ، والفرق بينهما أن أبيات الأولى تنتهى بوزن - - ٥ وأبيات الثانية تنتهى بوزن ٥٥ .

كذلك ترى من الطاهرة في مهابة السرح والديد ، وزمن الإشد لا ينقص شئاً مثل هذا التعبير ، لأن ما يتطالع للمقطع الصغير من زمن للطلق به يكاد يساوى صب ما يتطالع للمقطع المتوسط .

وكثيراً ما يبدأ الشعراء إلى استعمال مقطع قصير مكان مقطع متوسط وهذا يدعوهم إلى هذا أو ينجذبهم إليه كذات اللغة التي لا سمعهم في كل حال ، والتي تقيد الشاعر بسجده . وهذا تنبئ تلك التغيرات التي ترد في الأوزان المختلفة ، والتي أشربا إلى كل منها رمز المقطع المتوسط وتحت رمز المقطع القصير ، ونحصر هذه التغيرات إلى قواعد مطردة يمكن حصرها فيما يلي :

- (أ) إذا كان المقطع الأول في الشطر متوسطاً حار أن يحمله قصيراً .
- (ب) إذا بدأ الشطر بمقطعين متوسطين حار أن جعل أحدهما قصيراً ، ولا يتأني هذا فيهما مما ، فهذا لم يكوّن في أول الشطر حار جعل الكى منها قصيراً .

- (ج) إذا توالى ثلاثة مقاطع متوسطة حار جعل الكى أو الثالث منها قصيراً
- (د) إذا توالى أربعة مقاطع متوسطة وهو نادر حار ، بل حسن جعل الثالث منها قصيراً ، ولا يرد هذا إلا في بحرى الخفيف والمسرحة .

قصير ، أى أنه حين توالى ثلاثة مقطع متوسطة حار حمل الثالث منها قصيراً .

نظر إلى البيت الذى يلى هذا البيت من نفس القصيدة :

لا يفتن بالسكرات اسرفاً والعربات قصة العابد

٥٥ - ٥٥٥ - ٥٥ - ٥ - ٥٥ - ٥ - ٥٥ - ٥٥ - ٥

أما فى هذا البيت فبرى للمقطع الثلاثة لمتوسطة فى الشطر الأول سطرها فى الشطر الثانى ثلاثة مقطع ذيب قصير .

(د) لا يبعدوا من أمة بفتيل صادت الشمس بعنه حين صادا

٥٥ - ٥٥٥ - ٥٥ - ٥ - ٥٥ - ٥ - ٥٥ - ٥٥ - ٥

فى هذا البيت ترى الشطر الأول قد توالى فيه أربع مقطع متوسطة هى الثالث والرابع والخامس والسادس ، ويظهر فى الشطر الثانى أربعة مقطع ثلثها قصير

وهذه التعبيرات التى طرأ على بعض المقاطع فى الأوزان المحتملة هى التى سماها أهل العروض بـ"زخافات والعلل" ، وصورها فى صور مفصلة ذات مصطلحات عدة ، وكلها لا يكاد يخرج عن قلب مقطع متوسط إلى مقطع قصير . وقد رأيت حين تنعم بما روى من قصائد أن كثرة التعبيرات قد يوقع فى عجز العروض ، وأن الأوزان التى عدوها قبيحة أو حتى صالحة ، لا يكاد يظهر لها ثمة من القيمة القديمة والحديثة ، بل يدل على أن مرجع هذا إما كان الصاعقة العروضية وبحوثه تكثير قواعد العروض .

أما ذلك التعبير الذى عدّه العروضيون حبس فهو الذى تبعه الشعراء ، ونظموا به أشعارهم ، وهو الذى تحدده الصوائط السابقة .

وقد تنادى إلى الدهن أن حمل المقطع المتوسط قصيراً يقل من زمن السطوع بالشرط ، ويحلّ هذا ما يبرهن الموسيقى . والحقيقة أن ما يتطوّر المقطع القصير من الزمن عبارة عن جزء من الثانية لا يكاد يحاور الخمس منها . ومثل هذا الزمن

الفنيل أو جمعه إذا نقص من زمن النطق «الشطر كله لا سكاك تدركه الآذان
«الشطر الذي يتميز فيه مقطع أو مقطعان من متوسط إلى قصير نص من الماحية
الرمية ، كذلك الذي لم يتميز فيه شيء .

على أن هناك عملية لا شعورية تقوم بها الذهن حين يشد الشعر يسمى
المحدثون عملية التمعص ، وذلك بأن المقطع المتوسط إذا أصبح قصيراً عوض
المشد عن مثل هذا النقص على معهته بقطعة مقطع آخر محوره ، ليتحد زمن
النطق بجميع الأشرطة في القصيدة في بحر مثلاً كما هو بل يرى المقطع الثالث
من الشطر بطرد في جملة قصيراً ، أي أن التعميد «فعولن» يصبح «فعول» .
وهو يرى المشد دون أن يشعر يشد «فعول» بقطعة المقطع الذي يعوض عن
نقص النقص في المقطع الثالث وهكذا تتحد زمن النطق «تتميمين» «فعولن»
و «فعول» ، ويتحقق ما سمي به «الكم» في الشعر العربي

وليس يكفي أن يجمع الكلام في نواحي مقاطعه تلك الصوابع التي أمرت
إليها أولاً ، بل لابد من تسميته شعراً موسيقياً أن يتميز عن الشعر من ناحية النعمة
الموسيقية . وإن الأمر يقتصر في قراءة الشعر على المطر «محمدين» كما فعل كثير
من الآن ، ما احتجوا في أوزان الأبيات إلا إلى نظم نواحي المقاطع وسراعاته بدقة .
وسكن موسيقى الشعر لا تدر ولا تحدث أثرها في النفوس إلا مع الإشاد .
والإشاد يتطلب مع مراعاة نظام نواحي المقاطع شيئاً آخر يصل اتصالاً وثيقاً
نقمة الكلام في الصعود والهبوط .

والذي استقياه من بحث القدماء لأوزان الشعر سكاك يكون مقصوراً على
نظم نواحي المقاطع ، أما ناحية نعمة الإشاد في الشعر فلم يعرضوا لها شيء .
ولعلمهم طمأن أن التقيد في الإشاد يكفي لتعرف تلك النواحي الموسيقية ، دون
حاجة إلى تعميم أو دراسة علمية . وسنأخذ كيف كان القدماء يشدون الشعر
من ناحية النعمة الموسيقية ، هذا روى لنا الشعر ككل الآثار الأدبية مكتوباً

وكل الذي جملوه لنا هو أنهم يصرون بنظام توالى المقاطع ، وما يخص له هذا النظام في الشعر . ولكنا عرفنا أن نظام توالى المقاطع قد يقع في العبارات الثرية ، وكثيراً ما وقع في آيات القرآن الكريم ، ومع هذا فقد طلت تلك العبارات في الفن بعيدة عن محيط الشعر ، لأن صاحبها لم يرد بها أن تكون شعراً ، ولم يشدها إشاد الشعر . كذلك طلت تلك الآيات القرآنية التي توافق في نظام مقاطعها ما هو معهود في نظام المقاطع الشعرية ، طلت ترنن ترتيلاً ولا تشد إشاد الشعر ، إلا حين يراد اقتسامها في الشعر وتنصيبها بعض الأبيات .

الفصل الخامس

الإشاد والغناء.

١٦٠

تطور الإشاد

لقد أحمت الروايات على أن الشعر العربي كان يشد، كان يشد في أسواق
الجاهليين فيزقوب السامعين هذا ويطرب القوم لموسيقى الإشاد، وكان يشد
أمام النبي صلعم وفي حصرة الحناء فيطربون له، أما كيف كان يشد فلا ندري.
ولا شك أن أصحاب الروايات القديمة قد عموا بالإشاد شيئاً غير الحناء، وليس
بين أيدينا ما يدل على أن الشعراء في الجاهلية كانوا يعمون بالشعر، وإنا نتحدثنا
اروايات دائماً عن الإشاد وما فيه من قوة وحس وأن الشاعر كان سطم القصيدة
ويعدها فيبشدها في الأسواق مدحراً أو مادحاً ولم يكن الحناء من عمل الشاعر
ولما ينتظر منه وشعراء الجاهلية كانوا من حفاصة العرب الذين أتاحت لهم
فرص الثقافة الأموية في تلك المناسبات الثقافية التي كانت تسمى بالأسواق،
فكان الشاعر من الجاهليين يأبى أن يجلس مجلس إمعى، وإنما كان يترك هذا
للحواري والقيان، لأن الحناء أحدرهن وأيق رحامة أصواتهن. وأما ما اشتهر
عن الأعشى من أنه صاحبة العرب فقد عسره كثير من مؤرخي الأدب بأنه سمى
كذلك بلودة شعره، وربما أرادوا بخودة الشعر هنا عبة العنصر الموسيقي
في ألحان شعره، إذا فليس سيره، أو لأن شعره كان مما يصلح أن يتمي

ه^(١) . وقد جاءنا الروايات القديمة مما يدل على أن الشاعر إذا لم يشد شعره ، وأراد به أن يتعنى ، دفع به إلى حارية من الحواري دوات الأصوات الحلية بمن يحسن التلحين والعزف على الآلات الموسيقية ، تتعنى بأشعر في مجلس من محاسن اللهو والطرب .

واستمر استقلال الشعراء عن المعينين في العصور الإسلامية ، هؤلاء بشدون وأولئك بعمون ، عبر أن شئ المعين قد سه وأصبحوا بمن يحاسون إخلاء ، وبالمون عديم الخطوة والخطأ . واشتهر منهم من سريخ ومعد والموصلي ، وغيرهم ممن تعرض لهم صاحب الأعاني في كتابه . ويكنى أن تصفح أحزاء هذا الكتاب لتدرك الفصل من صبعة الشعر ونظمه على محوره المختلفة ، وبين عذاته على أحد تلك لأصوات والألحان التي وصلت في عهد الرشيد إلى المائة . ويتكرر في صفحات كتب الأعاني قوله : الشعر ملان والماء لعلان . وكثيراً ما يروي صاحب الأعاني للمقطوعة الشعرية صونين أو طريقتين في عثائها ، وبسب كل طريقة لمغن من المغنين^(٢) .

ولم يكن كل الشعر ، مما صبح لاعناء ، وإذ تحير المعصون بعضاً منه رأوه أبيق بالعاء وأقبل للتعبم والتلحين ، بإملرقة في أعماسه أو تلاؤم موضوعه مع العناء ومحاسن الطرب . وأعب هذا النوع من الشعر قد نظم في العزل وبحوه من الموضوعات التي تنسجم مع تلك الألحان . على أن من الشعراء من كانوا يؤثرون العناء بشعرهم ، فكانوا يعدلونه بلتصون له من لمعين من دبع صيته ، ويحموهم على التعنى بهذا الشعر رغبة في ديوعه وإشداره ، مثل عمر بن أبي ربيعة ، وحنون ليلى . ولقد كان ابن سريخ بمثابة المعنى الخاص لعمر بن أبي ربيعة ، يدعن من أشعار ابن أبي ربيعة ما يروقه ، ويتعنى بها في المجالس والمجال متوعاً في أصواتها وألحانها .

(١) ودك . صاحب الأناز صفحة ١٠٩ جزء ١ ص ٥ . وكان يبي في شعره فكات

العرف نسبة صاحبه العرف . (٢) الأناز جزء أول صفحة ٢٦

ويعتبر هذا عند الشعراء طرق هذا المعنى وكيف كان محقق في العصور
المتقدمة ، لأن مثل هذا البحث يخرجنا عن النطاق الذي رسمه هذا الكتاب ،
وأحد من شأنه في كتاب مستقل تعرض لموسيقى العربية في عصورها
المتقدمة ، وبقية هذا هو الحديث عن الإبداع أثره في نفس
السامع

والإبداع عنصر من عناصر الفن في اللغة لا يقل أهمية عن أي طرفة ومعانيه ،
وحسن الإبداع قد يبدو شعرا من أخطأ ندرت إلى أروم ، كما أن سوء
الإبداع قد يحقق من قدر الشعر الخيد ، وبقية على أي طرفة أعدته ومعانيه السامية
جلالا نلحق ما فيه من جمال وحسن

وقد عرف المحققون للإبداع قوة ، قد قو في بعده ، فخيرها من
أشدهم أروم وأجودهم تشدد على ملا في الجمع والألوان ، وصل الإبداع
نفس وده ومكانته حتى أن المصنفين ، وقد رأى أن أشيد كان طرب
لإبداع الشعر أكثر من طرده بالافناء (١)

غير أن تدور وندش الله بعد من الذين قد أشد شدة من حبه ،
وقد هم لأعبر ، نفس للإبداع قد قو به في الصحائف بعد أن كانت
الأشدهم تتقل من مكان إلى مكان على ألسنة عبيد الإبداع أصبحت تروى
مكتوبة لا منصوقة ، وشغل ما بين شعر ، طلق وشعر صامت ، ذلك لأن إبداع
الشعر بحث فيه جيد وحادة ، فلا يكاد لأد من سمعه حتى يدقه القلوب
صور معي شعرا أكشدهم ، متبني كانت يتقل به الصدف إلى بغداد ومصر وبلاد
مصر ، وأهله على ما كانوا عليه من اختلاف في لهجة الكلام بدمه اختلاف
صوت في نطق لاهم النصيحة ، أسس على من هذا الصبح شعر المنسبي ، بعض
جماله وجلاله ، هؤلاء ، أدبه صوتة خاصة ، وأولئك يشدونه بصوتة أخرى ،

وبين هؤلاء وأولئك من يقرؤونه كما يقرأ الشعر غير مستمعين بكل ما فيه من جمال وروعة نعم إن السمع ممسكة العربية واستقلال ييشها بعضها عن بعض في العصور المتأخرة ، قد أقعد لإشاد مرثته وفصل بين روح الشعر وحسده . فأصبح شعر الكافر ينتقل من مصر إلى مصر جسداً هامداً لا روح فيه ولا حياة وقد صمت لجل هكذا في كل عصور الأدب حتى عصرنا الحديث ، فقد كانت بطء الصحف تقصائد شوقي الزئمة فيقرؤها كل من كان يقرأ لأحضر العائرة ، أو من كان يقرأ في دور أن يحياها شعراً ، ونفى إلى حال موسيقىها . وقد أنيحت لأحمد من أن يشهد حفلاً يشد فيه أشعر من شعره أحدهم لأنيبت شهرهم ، فتنير من أحسن القلوب والمشاعر ما كان حمداً هامداً . ولم يكن شوقي رحمه الله ممن يحسون الإشاد ، فسكان بتعبير لإشاد شعره في نخود من حيدوه وبصوته وشرور الأفتدة حين لإشاد مع حمل اللقط والمحي .

أما « حافظ » فقد كان من حير الشعراء عذبيين . شاد ، ولداً كان مؤثر لإفاد شعره في الخدود على شعره في الصحف وما أشد في حمل بلا راقفه من الشعراء ، وثلاث فهدت المعين بقوة صوته وحسن أدبه ، وركب كان في حمل من هـ أحمود منه عفاً ومعنى ، ولكن لإشاد يحج على لشعر نوتاً من حن ، وصفي عليه من روعة والحلال ، ما لا يدركه أنه رى أو الدطر إلى الأشطر بعينه .

وقد عاد للإشاد شيء كثير من قديمه ومعه في المقوس مد اشتر لإدعة ، وأصبح الآن يتمتع أحياناً بكل ما في الشعر من عذو الحن ، وأصبح الشعر الذي صلب في شعره خلاصة روحه تدعى في قلوبنا وأفتدنا وهو يشد عيب هذا الشعر ، بعضاً من أحسنه لدقيقة وبه مائة المظفة . ولم يعد مدح الإشاد ولا يتمتع به مقصوراً على أولئك الذين مدح لهم فرس شهود مخافل ونخاع ،

بل أصبح ملكاً مشاعاً لكل من يرغب في الثقافة الأدبية ، ويحسد له في الشعر كمن من العنود . واستعود للإشاد مراته التي كانت أيام الجاهليين ، حين شاعت فيهم الأمية ، فانصرفوا إلى الثقافة الأدبية عن طريق الأدب والأدب هي الوسيلة الطبيعية لكل ثقافة لغوية ، بل هي خير وسيلة لإيقان اللغة وحيادتها وقد صدق ابن خلدون في قوله ، « إن السمع أول الملكات الحسية » .

وحيث حين نشع مؤلفات القدماء في موسيقى الشعر ، رغم يكتفون بذكر أوزانه ونحوه ، وذلك تقتصر على نوال المقطع والنظام الذي يحصع له ومثل هذا مثل النوتة لموسيقية التي تقتصر دقة التعبير عن كل دقائق المزمع في اللحن ، ولابد معها من الموسيقى الماهر الذي ينطقها ويثبت فيها الحيلة كذلك أوزان الشعر ونوال مقاطعه لا يكفي في بحث الشعر حياً من مرقده ، بل لابد معها من معرفة طريقة الأداء وكيفية الإثبات ، وهو ما لم يحدنا عنه القدماء . لذلك سكتي هنا بالحديث عن إشاد الشعر في العصر الحديث

إشاد الشعر في العصر الحديث يختلف من بعض النواحي الصوتية سبباً لاختلاف اللهجات الحديثة التي تمتط البيئات المتشعبة . ويكفي أن نتذكر لهجات الكلام في كل أمة من الأمم العربية ، وما هي عليه من تدرج واختلاف من الناحية الصوتية ، لنذكر أنها في إشاد الشعر ، بل وفي نطق الكلام العربي العتيق . فالمصريون في نطقهم اللغة الفصحى يختلفون بعض الاختلاف الصوتي عن العراقيين والشاميين وأهل المغرب ، ومرجع هذا الاختلاف لهجات الكلام التي اتخذت أشكالاً عدة في هذه الأمم العربية . وقد نأصلت هذه اللهجات في ألسنة الناس ، وكوت في كل إقليم عاداته اللغوية الخاصة التي تميزه عن غيره من المصريين والشاميين من العرب حين ينطق كل منهم . ويكفي أن نسمع العراقي أو المغربي يقرأ كلاماً عربياً صحيحاً من وراء حجاب ، أو على موحات الأثير ، فتدرك بيئته ، أو على الأقل يدرك السامع المصري أن القارئ غير مصري . حتى في قراءة

القرآن الكريم يحفظ بعض الفروق الصوتية بين قراءة المصري وغيره من بعض أبناء الأمم الشقيقة ، فلهجات الكلام وما تأصل فيها من اختلافات صوتية هي السر فيما شاهدته من تمايز في المطلق العربي الحديث ، وتتضح تلك الفروق الصوتية صورة أوضح وأحلى في إشار الشجر .

وليس هنا مجال البحث في كيف نشأت تلك اللهجات الكلامية ، وإنما يكفي أن نشير باختصار إلى تلك الفروق الصوتية التي وجدت فيها ، والتي أثرت في نطقها للكلام المصحح والقرآن الكريم :

١ - بعض تلك الفروق يرجع إلى اختلافها في نطق بعض الحروف كالبدال والصاد والطاء ، والقاف والذال والطاء .

٢ - وبعضها يعزى إلى الحركات واختلاف قيمتها الصوتية بين أبناء الأمم العربية ، فهي في لغة معجمة وهي في أخرى مرققة ، وهي في لغة قصيرة وفي أخرى أطول من الحركة العادية . كذلك حروف المد قد أصبحت طولا وقصراً وزخماً ومحباً بين أساء الأمم العربية . والحركات لوصوحها في السمع والكثرة شيوعها في الكلام تبرز واضح الاختلاف فيها ، ونشأ أكثر من ظهورها في الاختلاف بين الحروف : فالخلاف بين المراق والمصري في نطق الصاد لا يظهر نفس الوصوح الذي يكون عليه اختلافهما في نطق الفتحة أو الصمة مثلاً ، وذلك لأن لغة شيوع الصاد في الكلام قليلة جداً إذا قيست بلسنة شيوع الفتحة أو الصمة . فإذا قرأ عبيد المراق صفحة من صفحات القرآن الكريم فسيكرر على مسامعنا اختلافه عما في نطق الفتحة عشرات المرات ، في حين أنه قد يصادف ضاداً واحدة في نفس الصفحة .

٣ - قد يكون الاختلاف بسبب المبر وموصفه من الكلمة .

٤ - وأخيراً وأمس آخرأ تختلف لهجات الكلام في اللغة الموسيقية

Intonation في الصعود والهبوط حين النطق ، وفي قدر السكتات والوقوفات في أثنائه

لأنه هي اعرف في الصونية التي كانت بين نطق أبناء لأمة العربية فليس له حتى الآن نطق نموذجي يختص به جميعاً كما لحظنا إلى اللغة الفصحى ، ولكن من يؤمنون بإمكان وجود هذا النطق وشيئونه ليس جميعاً ، وحينئذ يكون الوحدة العربية الحقة .

من يدعي عيب من ناحية الصونية في قراءة الآثار الأدبية ، في ترتيب اقرآن السكتات وفي شد الشعر ، ولا سبيل إلى بحث شد الشعر وطرقه المختصة في لأمة عربية قبل أن تتم معرفتنا ودأبنا للبحث الكلام انسيابه في تلك الأقطار .

أما شد الشعر في مصر فقد أخذ طابغ حاصراً يوشيه عن أماتدنا ، وأصبحت بعد المشهورين ما في الإشد والخافض رعيه وعلى الحرم وغيرها والذي ملحظه في شعر الشعر أنه يخص نفس القواعد التي يخص لها الشعر ، غير أن حين شد الشعر زيد من الصعط على مقاطع مسورة ، وشدت بطيل ومن النطق ما شدت من الشعر . فانه عادة يستعق في شدته بيتاً من البحر الطويل ما قرب من عشرين ، في حين أنه إذا قرأه كما يقرأ المتر بقص هذا الزمن إلى ما قرب من ثلثه أو نصفه . ويظهر طول مقطع المسور في الشعر عنه في المتر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد ، في قول حنبل :

نادي هوذا صبرت أم لم تصبرا ونكأه إن لم يخر دمسك أو حري

ملحظ أن عدد شد هذا البيت ، بطيل ألف المد في كلمة «نادي» و«هوذا» و«نكأه» ، وهي في كل كلمة من هذه الكلمات موضع المبر ، أكثر من قدرها حين تقع في كلام مشور أو حين يقرأ البيت كما يقرأ للمتر

وطبيعة الإشتداد تتطلب اتصال تلك الشطر بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً ،
 وقد تصادف أن اشتمل الشطر على كلمة قصيرة لا تريد على مقطع واحد ، مثل
 « لى » أو « لى » أو « لى » ، وثق هذا بكلمة « لى » بحيث يعاقبهما
 كأنهما كلمة واحدة ، بحيث قد يحيل بعض الناس أن موضع اللز في الكلمة
 السابقة قد اختلف عن قواعده المعروفة ، فحده « لى » طبق هذه القواعد
 على الكلمة الجديدة فسكونة في « لى » فكيف يصحح هذا لونهما كأنهما
 حين لا يشترط كلمة واحدة ، فحده « لى » فوجد اللز في الشعر وأنه اسمه
 مثلاً إلى قول المتنبي :

أروهم وسود الابل ، مع لى ولى وبنص لصبح يعلى
 في كلمة « لى » حين مع في الترخيد اللز على المقطع « لى » ، وسكت حين
 بسند هذا البيت يحظر أن الكلمتين « لى » ، « لى » قد اختلفت اتصالاً
 وثيقاً حتى أصبحت في لسان الناس كلمة واحدة مثل « لى » ، وهذا يكون
 اللز على المقطع « لى » ، وبذلك حين « لى » البيت يرى اللز قد انتقل من المقطع
 « لى » إلى المقطع « لى » ، ومثل هذا مثل كل كلمة حين تتصل بها لواحق
 كأنها أثر اتصاله ، فحين موضع اللز في الفعل « لى » « كس » و « لى » حين
 يتصل بمصدر الزرع فيصبح « كست » تحظر أن اللز في « كست » على المقطع
 « لى » فحين اتصال المصدر به أصبح اللز على المقطع « لى » ، وقد اتصل « لى »
 شيء آخر وأصبح « كست » مثلاً ، رأيت اللز ينتقل ثانية إلى المقطع الذي منه
 ويصبح على « لى » .

أما في الفعل « لى » فليس هو على حاله حتى بعد اتصال الكلمتين
 اتصالاً وثيقاً ، لأن سجع الكلمة « لى » ، وذلك لأن اللز في الفعل « لى »
 و « لى » لا تعتبر موضعه ، وتصحيح كل هذا من قواعده اللز في مصدر (١)

ولا يتم الإتيان بمجرد مراعاة التعاقيل في الوزن ، أو إعطاء البير حقه من الصعق ؛ بل لا بد مع هذا من النعمة الموسيقية . ومن الصعب الفصل بين أوزان التعاقيل وبين النعمة الموسيقية ، إذ أن أحدهما يشبه المرأة والآخر الرجل ، ولا يتم الإحصاء إلا بالتأني . كذلك لا يتم الإتيان ولا يصح إلا مراعاة أوزان التعاقيل ، ومراعاة النعمة الموسيقية . ومرجع الحكم على صحة النعمة أو تشوهها الأدب المرهنة بالمدرسة على التمييز بين الفئات .

وتختلف النعمة الموسيقية في الإتيان الخيد عند الاستفهام ، وعند التعجب ، عند الملل الإحصائية التي يراد بها الإحصار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث ، وهكذا تظل النعمة في صعود وهبوط مع الاستفهام في درجة الصعود والهبوط ، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بالتهنه ، وإذا كان المعنى مية صعد الصوت وشعر السامع بوجوب السطر باقيه .

وعن الآن في إتيان الشعر راعى المعنى مراعاة نامة ، وكيف النعمة حسب هذا المعنى . فإذا كان البيت الواحد ، يمكن أن يكون مستقلا في إتيانه ، يعلق به المشد ويوع في صعود النعمة وهبوطها ، حتى ينهى في آخر المقاطع من البيت وقد هبط صوت المشد وأشعر السامع بها المعنى ، ويعب أن يكون هذا في مقاطع انقصائد . غير أن المشدين في غالب الأحيان يفسسون انقصائد إلى قطع يمكن أن يستقل كل منها بمعه ، وقد تتكون القطعة من بيتين أو ثلاثة أبيات أو أربعة أو خمسة في بعض الأحيان ، ثم يشد الشاعر أبيات القطعة فيما عدا الأخير منها بنفس النعمة الموسيقية ودرجات الهبوط والصعود ، ويحتم كل بيت صعود صوته ليظهر السامع أن المعنى نية ، فإذا وصل إلى البيت الأخير من القطعة أشعر بالتهنه في نهايته نهاية المعنى ، واستقلال القطعة عما يليها ، وذلك أن يهبط صوته ، وتوقف عن الإلقاء قليلا ، حتى تستريح أذن السامع ، وتجد النفس فرصة للاستمتاع بما مر من أبيات .

وقد يتصح ما رى إليه مذكر بعض الأمثلة من الشعر الحديث .

لقد سمعنا حافطاً وهو رنى سعد رعوناً فبدأ القصيدة بقوله :

به يا بيل هل نهدت المصا كيف نصب في النفوس اصصا

فأحسنا بعمق الاستعظام مشوكة « شمعج » في هذا البيت ، ثم لم يهبط صوته

إلا في آخر البيت الثاني حين قال :

بلغ المشرقين قبل اسلاج الصبح أن الرئس ولى وعا

وسمعا على الحارم في قصيدته التي أشدها في « حان دار الصوم يحمل المطع

على عادته مستقلاً بمعناه فيقول :

يا حبيلى حليانى وما بى أو أعيداً إلى عهد السب

فلما وصل إلى قوله :

ومحور يحوطه الأدب احم ثم راعه اللذت صاب

صعد صوته في نهاية البيت ، ثم أشد بتنين بعد هذا بعض النعمة الموسيقية ،

وكان صوته ينتهى في آخر كل منها بالصعود بنغم النغمة المعنى فقال :

تعمون «لنواسى حيماً وشمر الفتى أى الخطاب

كلما هزت المدام يديهم تهفت له من «لأ كواب

فما أراد أن يعنى المعنى قال وقد هبط صوته في آخر هذا البيت :

صاح فيهم ديك الصباح فطاروا كل جمع لمرقعة واعتراب

وهكذا رى المعنى نظم المموط والصعود بالصوت في أواخر الأبيات ،

بل ينظمها أبصاً في حشوات البيت الواحد الذى قد تختلف مقاطعه في النطق هبوطاً

وصعوداً ومثل هذا الاسحاج في الصعود والهبوط شعر به ، وتطرب له آداتنا

تم لا سكاذ قدر على وضعه إلا بان رمز له رموز النوتة الموسيقية .

وهناك أمرهم لا يد من مراعاته في لإشاد الخيد ، وهو السكتات والوفقات
القصيرة التي قد يحد بها غشد ، يريد بها يظهر جمال لفظ من الألفاظ ، أو
يصاح معنى دقيق بكلمة من كلمات البيت . وحسن بحر المواضع في الوقفات
يريد العمة حملا ، كذلك الدقة في قدر السكتات والوفقات — عد على اصحاح
موسيقى البيت .

في بيت شتى :

ناد هوذا صرت أم . نصرا . وكأش . ما يعر دموعك أو حرى
بشعر المرء في . سادد هذا البيت أنه لا يد من وقعة قصيرة عند كنه « هوذا »
كذلك في قول شوقي :

وبد فدي . — كانت صباه . وفيه بر من سم وإنما .

يسر أنه حمر السكوب فيلا على كنه « الهدي »

ذلك هي صواب ! — هذا الحديث التي درجنا عليها ، وقوله « هم المحبين
من شعرائنا .

العناية بالإشاد

من دواعي الأسف حقاً ألا يجد الإبداع ما يستحق من عناية وإهتمام في
معهد التعليم . يسمع المدرس من الطالب نوع من الإبداع أقرب إلى القراءة منه
إلى إلقاء موسيقى ، فيه منه وتوقيع . ومن الواجب أن تخصص دروس في معاهد
تعليم لعل الإشاد بمواعيده ، حتى يظهر في كل مدرسة بعدد من المدرسين
يحمون الإشاد ويستطيعون تدريس التلاميذ عليه . وما يسر الأمر أن
التلاميذ عادة يحسنون التصيد ، فحتى حسن إشاد المعلم سعة تلاميذه وفلذوه في
إشاده ، وبه لم يعموا قواعده المرسومة . ولكن تركنا الأمر فوصى ولم نتخذ

للاشد طرفاً مرسوماً تنفق عليه جميعاً ، ومعتدته دائماً ، مما أدى إلى ذلك
 الاضطراب في إثبات بعضنا للشعر العربي والأرجح العامية . ويبدو أن تصدق
 من بعض ، بل ولا من لدعين من يعنون بإشدهم ، ويسبحون الهيج الصحيح
 فيه . وقد أتى في الدين لأخيرة نوع من الإثبات لا يكاد نعرفه نعم موسيقى ،
 فيه شدة عذبة لمساها في موسيقاه ، صارت ، شعر والتوقع غرض الحاشد
 قد يحرص على وصل الصفة موصوفها ، أو ماعل بعمله أو الطر وحرور
 معتقدهم ، مما أدى ذلك إلى انشوا في موسيقى الميت ومطبع لأوصاله . ولم يقسم
 القدماء الميت من الشعر إلى شطرين عثاً أو اعتدلاً ، وإذ روي في ذلك ناحية
 موسيقية خاصة لا تتحقق إلا من وصلها أحد الشطرين بكلمة من الشطر الآخر .
 فإما حين يمدون بيتاً من قول حافظ :

ووسموم في العيود ففان هذا فلا قد ونى فلا

يعنون على كلمة العيود وقعة طويئة كأنه قد انتهى الشطر عنده ، ثم يمدون
 الشطر الذي بكلمة « ففان » ، ويصوبونه رعة في ربط بين قول ومقول
 أقول ، وما درو أن موسيقى حيث يضطرب في أحدها است ، وبذلك يكاد
 يصبح الشعر شراً ، كذلك قد يصح الحر وحرور في أول الشطر الذي تمتلئهم ،
 في آخر الشطر الأول من قول حافظ :

وميت امرئيه ومطاب دمه أربق تسمع الخبتان

فتحس عند سماع إشدهم لثن هذا البيت أن كلمة « دم » هي التي تنهى
 بها الشطر الأول .

فألقب على آخر الشطر الأول « بقدر لدى تنظمه موسيقى الشعر أمر
 ضروري ، وهو من ذلك أنوقف الذي يهبط عنده الصوت ، وإذ هو وقف
 يصعد منه الصوت لشعر السامع بأن الكلام نقية . وعلى هذا يكون من العيب
 في الإشد أن يصل كلمة « أمامهم » بالشطر الثاني من قول حافظ :

قد جاء يومهم هـا وأمامهم بعد الشور هـاك يوم نأى

وقد شأ عدا نوع من الإشاد للشعر المسرحى جاء ما به من أحرحو.
مسرحيات شوق كبحون ليل ومصرع كيوناترا ، وهو شاد تشيلى معى فيه
لمثل بمصر لتعبير أكثر من عديته بالناحية الموسيقية فى الآيات . وهو إشاد
حيد فى حلقته ، إلا حى يقطع للمثل أوصل البيت بصورة تنوء موسيقاه . ومن
أحد أن تراعى الناحيتين بقدر الإمكان : ناحية التصوير والتعبير وناحية المعنى
والتوقع على أيا فى كثير من الأحيان نظفر منهم تمثل هذا الإشاد المثالى فستمتع
بالتشيل ، كما ستمتع بموسيقى الشعر ويكون هذا عادة فى القطع الطويلة التى
تتبعها تمثل واحد ، كقول شوق على حى كيوناترا بحطمة الأذى :

هـى الآت منفدى هـى وأهلا بالخلص وقد سمى لى
شربت السم من قبلك المعدى سلطانى وردت عيسىه مالى
على ، يك من زرق المدا شفاء النفس من سود الليل

وهى قطعة طويلة تبلغ واحداً وعشرين بيتاً ، طر ساطد جميعاً حين منلت
مرة الأولى. أما حين يوزع البيت الواحد على إصان أكثر من ممثل ، فلا يكاد
شعر موسيقاه وبست أدرى لم يلحق مؤنوع المسرحيات إلى مثل هذا التقطيع من
أوصل الشعر ، مع ما لدا من أوزان قصيرة لا يكاد يريد الشطر منها عن كلمتين
أو ثلاث .

العاطفة والوزن

يربط العريون في تخنمهم وزن الشعر ، يسه ويس بصر القلب الذى يقدره الأطباء في الإنسان السليم بعدد ٧٦ مرة في الدقيقة ، ويرون صلة وثيقة بين بصر القلب وما يقوم به الجهاز الصوتى ، وقدرته على المطلق بعدد من المقاطع ، وقدرتون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع المطلق ثلاثة من الأصوات المقطعية كلاً ، بصر قلعه نصف واحدة ، فإذا عرف أن عمراً كالطوليل يشتمل على ٢٨ صوتاً مقطعية^(١) ، أمكننا أن نتصور أن المطلق سبت من الطويل يسر خلال تسع نبضات من نبضات القلب .

على أن نبضات القلب تزيد كثيراً في الاضطرابات النفسية ، تلك التى قد تعرض لها الشعر في أثناء نطمه . حالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ، ونبضات قلعه حين يتمسكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ، والسكبه طئشة حين يستولى عليه الحزن والخزيع . ولا بد أن تتغير نعمة الإنشاد تبعاً لاحدة النفسية ، فهي عند الفرح والسرور سريعة منبهة مرتفعة ، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة .

كل حد حمل المحدثين يفقدون الصلة بين عاطفة الشاعر ، وما تحجبه من أوراس لشعره . والمز ، وإن كان يستطيع في النفس الواحد أن يطاق بمقاطع كثيرة ، إلا أن قدرته في هذا محدودة يسطار عليها ما هو فيه من حالة نفسية . وهو حين يكون هادئاً وادعاً أقدر على المطلق بمقطعه السكثيرة دون أن يشوبها إتهام في لقطه ، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفاً سريع التنفس كلاً هو الحال في الاضطرابات .

(١) انظر الأصوات القوية صفحة ٨٨ .

ويجد المشد مشقة وعناء حين يحول. وصل بعض من البحر الطويل في نفس واحد، ولا يكاد ينتهي من البيت الذي حتى سمعه يقطع بالأطراف مع جود كبير، وقد يحذف بعض الإلهاء وقد ينصح للأطراف وظهر أن أقصى ما ينقطع منه المروءة في الإبداع دون مشقة وجهه ومع وضوح الألفاظ، هو ذلك القدر من المقاطع الذي يحذف في البحر الطويل أو المخطط. ويشد يحد به عدة التماس بعد كل بيت من أبيات هذين البحرين. إن شاء الله في وسط البيت الواحد ذلك هو السر في أن لا يكون له به عند كل لأم لا ينقطع لابت منها على قدر معين، وإن كان الغريب الممدود من أصول لأم يفسد في البحر، سكتة بعضهم من بحر كاطو، أو البسيط وحدة الخ وابت في أشدهم.

والدع عن من يشد شعره يسعيد تلك حيلة السفيه التي عند كنهه في أشده الوزن، حتى يشركه السامع في كل أحسنه، وهو ما نحن الآن حين نمد شعر القدماء فيمد أن يجمع أنفسهم في ثلاث أصح انتهى إلى أن غاية الشعر المبدع في أشده صفة أو يؤدي هذا حتى بعض التعبير أو التصوير في الإبداع. وإن كان لابد الحيد وممنوع من تنقيح أن يحسن منه مكان المظهر، وأن سمع به غيره ثم يقال مثل هذا الشعر في سمع به.

ونحن بعد هذا في أن نقول: هل كان الشعر القديم تحبير شعره من لأوران ما لأنه عاطفته، وهل جاءت هذه لأوران تحبسه بها لاختلاف الشعور عند الناظرين من القدماء؟

قد يكون من السهول أن عيب عن مثل هذا القول بحجة مقبولة، وذلك لأن لا يرى في مقطع هذه لأوران شذوذاً ما يحسن مثل هذا، وهي كلها تخص لروح عام في ترائي المقطع، ولا يعرف به إلا كثرة المقطع أو قسرها، ثم الكثير لمقاطع ومما متوسط في عدد المقاطع ومما القصير محزوء.

وقد نحن متعرضاً لموضوعات التي نطرح فيها الشعر حديثاً، رأينا لا يخرج

عن . الفجر والحجرة ، وندج ، في ذلك برقة ، لدى هو عده مدح لبيت ، والعرب
والوصف في بعض الأحيان .

ثم زد في العصر لأموى كثرة الطلح في العرب ، وأصبح فتاً مستقلاً من فنون
الشعر ، كما زاد الطلح في الشؤون السياسية

ولما استقر الملك للمسيين ، كثرة شعدهم مع الموضوعات الدفقه ، من
الشعر اخرون ووصف الخمر ، ومجس اللهو والامت ، ووصف لربص والأزهر أو
المناظر الطبيعية

وهل اتخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو تحراً
خاصاً من محور الشعر التي روت ، بل استقر من اقتصاد القديمة وموضوعاتها
لا يكاد شعره مثل هذا التعبير ، أو الرظيين موضوع الشعر ووجهه : فهم كانوا
يبدعون ويبدعون أو تعبر في كل نحو الشعر التي شاعت عندهم ، ولكفي
أن لا كراهية التي قيت كلها في موضوع واحد تقريباً ، وقد كراهيها ظلم
من الطويل والسيط وحفيف ، وافر والكامل ، يعرف أن القدماء لم يتحجروا
وربما خاصاً موضوع خاص ، بل حتى ما سمع صاحب مقصديت بعد أني جاءت
من الكامل والطويل والسيط والسريه وحفيف

قد يكون من أمه لا أن تصور شقراء الشعر ، في اله طعة محمد اشترى كهم
في موضوع السهم ، فالخلة النفسية للحب ، حين كاس رضى أحدها غير خلة النفسية
التي عسكت لعداء لمرأى من اله دمها ، سمو العرب يد وين توفى إلى
حد ما على موضوع الشعر ، بحفف ، اختلاف الشعراء واختلاف أثرهم عوامل
أخرى لا يمكن حصرها .

على أن المستطيع ونحن مطمئنون أن نقر أن اله عرب في حنة اليأس وخزيع
يتحجر عدة ورثاً طويلاً لا كثير ، بل طويلاً صلب فيه من شجونه ما نفس عنه حزنه
وحزنه ، فهذا الشعر وقت المصيبة وخضع ، أثره لا نفس النفسية ، ووصف تحراً

قصيراً يتلأم وسرعة النفوس وازدياد التشنجات القلبية . ومثل هذا الرثاء الذى قد يظم ساعة الميع والفرح لا يكون عادة إلا فى صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة . أما تلك المراثى الطويلة فغلب لحنها نغمات بعد أن هدأت نورة الفزع ، واستسكنت النفوس بنبأى والمهم المستمر

أما فى الحاسة والفجر فقد تنور لحن الأية لسكرتها ، ويتمسكها من أحل ذلك افعال بعد أن يسمعه نظم من محور قصيرة أو متوسطة ، ثم لا تكاد الشاعر يظم فى هذا إلا عدداً قليلاً من الأبيات . ومثل هذا يكون ساعة المشاحات أو فى الدعوى إلى شىء قتل . ولكن حماسة المجهلين وحرهم كان من النوع الهادى ' الرزين الذى يتطلب التأنى والنودة ، ولذلك جاء فى قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع .

أما اندح لحن من الموضوعات التى تفعل لها النفوس ، وتصطرب لها القلوب ، وأحذر به أن يكون فى قصائد طويلة ومحور كثيرة المقاطع ، كالطويل والسيط والكامل ، ومثل هذا يمكن أن يعدل فى الوصف بوجه عام

أما المزل الشتر العفيف الذى قد تشمل على وه ولوعة فحري به أن يظم فى محور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده . ومثل هذا مثل كل شعر يظم فى محال العث واللهو وصف معافرة الجرم كان يسمى به أيام العباسيين ، وما كان يسمى شعر المحور

وقد يستأنس مثل هذا الرأى بما ملحظ بكرة المخرجات أيام المجهلين ، وكثرة النظم بها أيام العباسيين ، حين شاعت محال الطرب والوان النساء واللهو والمحور ، وكل هذا مما تفعل له نفوس لشعراء افعالا شديداً ، فيطمون فى لفة وشوق حين تعرض أمامهم ما هاج النساء ، وتغيب الجرم سقوطهم وأخذتهم ، ويتمسكهم طرب الغناء ونشوته .

وفي الحق أن النظم حين سَم في ساعة الاعمال النفساني بميل عادة إلى تخير
 المحور القصيرة ، وإلى التسهيل من الأبيات . ولذلك لا يستطيع أن يتصور تلك
 المعينات الطوال قد قيمت انحالاً كما يشاء بعض الأدهان ، ولكنها أعدت
 إعداداً متقناً ، وصرف الشاعر في نظمها رمزاً غير قصير لا يحد بالشهور ، كما يروي
 عن رهبر في حوليته ، ولكن نفسه دأب والأسماع . وشرط نثر النظم بالاعمال
 النفساني أن ينظم في حسنة واحدة ، فيها سبع الاعمال المدروسة . أما قول الشعر في
 حداث متقطعة وفترت متعددة تكون فيها النفس على حالات متعددة ، فسب
 مما قد يدعو الشاعر إلى تفصيل وزن على وزن . وقد نطن بعض الناس أن استعانة
 قراءة ما نظم من أبيات بعيد إلى الشاعر نفس الحالة التي كان عليها حين بدأ النظم ،
 ولكن مثل هذا الاعمال الحديد يحسب في قوته وأثره عما كان عليه أول الأمر
 على أن قد يحد من الشعراء من يتمكنهم لاعمال ساعدت طولاً يحسون فيها
 أنفسهم ، وينقطعون عن الناس ويحبون إلى أنفسهم ، ثم يخرجون غايماً بقصيدة
 طويلة ، ومثل هذه التجربة يجب أن اعتقد مدرة في حياة الشعراء . ورنما قيل إن
 الشاعر يبدأ القصيدة وقد اشتد به عمله فينظم أبياتاً منها تكون عاملاً متدثرة بهذا
 الانفعال في وزنها ، ثم ينشأ في حداث أخرى ناهجاً بهج ما ينظمه من أبيات ،
 وهو في تلك الحداث الأخرى لا يحتاج إلى وزن حديد .

ليس غريباً إذن أن يرى شاعراً كشوقي قد تخير لقصائده الطوال محوراً
 كثيرة المقاطع ، وإنما الذي قد يبدو غريباً أن يراه نظم في وصف ملكة المجل
 أو في حطاب المجل أو نوت عجب آمون ، قصائد تنيف الواحدة منها على ستين
 أو سبعين بيتاً ، وكلها من محور قصيرة تتلاءم وشدة الاعمال النفساني ، ولست
 مثل هذه الموضوعات فيما أتصور ، مما قد تعمل له النفوس كثيراً . ولكني أتصور
 حال شوقي حين نظم قصيدته الطويلة في وصف ليلة راقصة أقيمت في قصر عابدين ،
 وحمل أبياتها من بحر من المحور القصيرة فلا بد أن الشوة قد ملكت عليه

حاي من الشيخ للشيخ قائلا :

أفق ريبون واصح من اعوى أعد الشيب تحذعك النساء

* * *

ومثل موقف « حاي » هه تتطلب الهدوء والتأنى فى التعبير ، ولهذا جاء قوله من وزن كثير المقطع . ثم يكون كلام بين « ريبون وحاي » حتى يدخل من يعلى محى لمسكة ، وهه كه ينتظر أن يكون كلام المسكة فى هذا المشهد من وزن أطول ، احتاره شوق ، تلاءم وحلال نطقه فى حصره الحشية .

كما كه ينتظر منها حين سمعت شيد المصر أن جعل وأن يكون حديثه سرية متهماً ، فلا يكون من غير كاعف .

هه نحن مرره مروراً سرية بحوادث هذه الزونة رب الشاعر قد وفق إلى حد كبير فى تخير الأوزان التى سبب لمواقف المتعددة فى الرواية ، فاستمع إلى أنطونيو وقد سمعه حبر انتحار كيو ، ترا :

انتحرت ! يا قبحز ويا لقسوة القدر

* * *

ثم يستمر فى الحديث بسدة أبيات نطمت من محزوه الرجز ، فعبثت عن الاعمال وصورته أبداع تصوير . ثم نهالت على عسه ويتمسكه اليأس والملم فيصيح حديثه بغيثاً ، ويشده من وزن الكامل قوله :

روما حباتك واعمرى لغتاك أوام ملك وآم ما أفساك

روما سلاء من طر بد شرد فى الأرض وطنى عسه لهلاك

اليوم يلقى الموت لم يهتف به ناع ولا صحت عليه وراكى

إن القى أعطاك سلطان الثرى لم تمنى رفاهه نراك

كذلك حين يحملون أنطويو إلى كيو ناترا ، وقد طعن حسه طعنة فائقة ،
تراها تصبح قائلة :

آه أنطويو حبيبي أدركوني بطبيب
ما ترون الأرض تروى من دم الليث الصبي

الفصل السادس

تطور الأوزان الشعرية

لمس مني عما شئت أن نحور البحث في الأوزان الشعرية ، وما كانت عليه قبل العصور الخاهنية التي رويت لها أشعار صحيحة السنة ، إلا أن تفدكها عما كان يرعاه بعض القدماء من سمة شعر لآدم عليه السلام ، كأنه كان آدم يتكلم العربية فصلا عن قول الشعر بها . ففارجع الأوزان الشعرية قبل العصر الجاهلي كعادتك ، يكون مجهولا جهلا تاما ، وذلك لأنما لم يضر على بعض شعريه ترجع مثلا إلى بدء التاريخ المسيحي ، مما يمكن أن يفتى صوة على الصور القديمة للأوزان الشعرية في اللغة العربية . فادعى طغوة الشعر الجاهلي ليس إلا مجرد آراء تحميلية لا تعدو الحدس وأرحم ناخيب ، وبست مؤسسة على أدلة مادية بين أيديهم ، ولكنهم سمحوا افتراضها بعض العلماء ، وهي والله للنقص في معظم ما قيلها .

غير أنما الآن استطيع ونحن مطمئنون كل الاطمئنان أن نؤكد حقيقة نبتة أصحح الباحثون في الأدب العربي يجمعون عليها ، وهي أن الشعر الجاهلي في صورته المعروفة خال من الأوزان الشعرية تطور أحوال سمعتها ، ومراحل صارت بها حتى صارت إلى تلك الأوزان المتعددة الدقيقة النسيج التي لا جعل سمعتها إلى شعب فطري مداني ، كما كان الناس يطنون فيما مضى ، بل هي نتيجة ثقافة أدبية صارت عليها قرون كثيرة .

ولقد كان الشعر العربي مطهرأ من مظاهر الفساحة بين انخاصة من العرب في الخاهنية ، ومحالا لإظهار البراعة والمهارة بين القبائل في عصور ما قبل الإسلام ،

لا يتناولها بالنظم إلا الخاصة ، فهم يندوه في الأسواق وفي محافلهم ويدعونه في أرجاء الحرية بعد أن توحدت لغته ، تلك اللغة الموحدة الأدبية التي أسست في معظم طواهرها على لمحة قريش . وكانت القائل يهوى بعضها بعضاً بظهور شاعر ، وكان الشاعر هو الدائد عن حبسهم والدافع عن أعراضهم . فكان يحتاج القبيلة إلى المرسل وأصحاب السيوف ، كانت تنطبع إلى أصحاب القرائح الشعرية

فلم يكن الشعر في مقدور كل العرب كذالك بعض الرواة أن يصوره لما ، بل كان صناعة قوم من خاصتهم ، مروا فيه وعدوه أشرف مرتلة وأعلى قدراً من أن يكون في متناول جميع الناس

والشعر العربي وإن كان صناعة الخاصة من العرب لا قدر على قوله إلا القليلون منهم ، قد دافع بين الناس الخاصة منهم والعامّة شذوذاً ، ويتمون به في محاسنهم ومحاسنهم ، وبشئون أساءهم على حفظه وروايته . لم يكن مقصوداً في إتيانه على بيته اجتماعية خاصة ، بل كان ملكاً للعرب جميعهم يرددونه ويكثرون من ترديده ، فلا يحب إدر أن يصيح بعمته أوسيفية مألوفة للجميع ، ولا سيما الأعراس والكثيرة الشيوع فلم يكونوا شعرون ، بل في بين المثر والشعر من ناحية التقفية فحسب ، بل كان سجع أدهب المشهور يوحى إلى آذانهم المزهفة بعرق آخر بين سجع الكلام العادي وما يجري عليه شعر الشعر . وإن كان العامة من العرب يسهل عليهم ترديد الكلام سطوة قد أن ينهوا معناه ومرماه وما فيه من بلاغة القول ومصاحته . وإنما مثلهم في هذا مثل الطفل حين يعنى بامعة الموسيقى الكلام من حوله ، وحين يسترقى أساهه ما يشتمل عليه الكلام من سم ، قبل أن يستطيع فهم المعاني فالشعر بالورن الموسيقى والاستحسان المقاطع ميل فطري ، بلحظه ووضوح في عمق اللغة عند الأطفال . فإذا صح القول إن المعاني السامية في الشعر العربي القديم لم تكن في متناول جميع العرب ،

يتمكننا هنا أن نرجح أن الوزن الشعري في استناعته والميل إليه ومحبة ترديده ، كان في مقدور الناس جميعاً ، ناعونه ويشعرون بما فيه من السحار الموسيقي .
 إذ لا تصور ديوع الشعر في كل البيئات وترديده على كل الألسنة . إلا حين تصور على الأقل ميل الناس جميعاً في تلك الجزيرة العربية إلى سماع خاص بمقاطع يسمونه اوزن الشعري ، أو موسيقى الشعر .

وشرط ديوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه ، قبل استمتاعهم بحاويه ومرامييه . فعمته الموسيقية تلي السمع أي كانت بنته الاحتجاجية ، وهي هي . معهما في شعر هذا وشعر ذلك ، فليس يختص الشاعر بوزن خاص ، ولا يحاول الشاعر اختراع وزن خاص ، كما قد يبتزع المصنف ويختص بها . فهذا حاول الشاعر بصر الشعر في صورة جديدة غير مألوقة من الناس ، لم يبدع قوله ولم يسهل ترديده ، لأن سر ديوع الشعر أن تألف الآذان بعمته وموسيقاه . هذا لا يعرف شاعراً جاهلياً نظم في وزن اختص به دون غيره ، ثم اشتهر هذا عنه . وسلكه عرف أن بعض المولدين قد حاول الخيطة عن الطريق المرسوم للوزن الشعري في بعض الأحيان ، رغبة في التجديد والتنوع ، وسلك مثل هذا الوزن المبتزع قد احتاج إلى زمن طويل ، وإلى أكثر من شاعر واحد ، قبل أن يصح وزناً معترفاً به . نستسيغه الآذان وتألفه .

ولهذا قد انتظمت الأوزان الشعرية التي روي بها الشعر الجاهلي ، جميعاً ، الخمرية وحجم أوسطه ، وأصبحت موسيقى الشعر محبسة إلى كل الآذان .
 وما نرى هنا أن آذان العامة كانت شعر بدوئق اوزن الموسيقي في البيت من الشعر كما كانت شعر آذان الخاصة منهم . بل كان الأعرابي يروي البيت مكسوراً ، وهو لا يشعر بحمل في وزنه . وسكن هذا يتصور حين يكون الحمل دقيقاً لا يعطى إليه إلا الأذن المرفهة ، ولمست كل الآذان مرهمة في شعب من الشعوب . وكل ندى يدعو إلى تصوره هو أن العربي كان يشعر بميل إلى اوزن

الموسيقى في شعر شعراء العرب ، وسترخ إليه ، ويحد في مقاطعه استخدام دون أن يدري تفاصيل لهذا الاستخدام : كما كان الشعراء حتى الأقدمون منهم يشعرون هذه التفاصيل شعوراً قوياً ويعرفونها معرفة تامة ، فهي الطريق الذي رسمته الأحيال الالهة حتى صارت إلى ما صارت إليه في المصور الجاهلية . وليس من الضروري أن يقتصر من أحل هذا أن الشاعر الجاهلي كان يحلل الوزن الشعري كما كان يحلل الخلل في عروضه ، بل يكفي أن تتصور أنه كان يسبح على موال من منقوه ، وما ألقته الآذان في سنته ، وأن أدب الشاعر منهم كانت أكثر بهاءً وأدق حكمة ، مما يمكن تصوره بين العامة من العرب .

فهم تكن الشعر العربي نظم الشعر دون شعور بمحاصنه وموسيقاه ، بل كان يعتمد إليه عمداً ، وقصدية قصداً . وقد عرف شاعراً في أمة من الأمم كان ينظم الشعر دون إعداد سابق ، لأن حمية نصر الشعر سطلت شدة الدهن وإعمال الفكر ، لا سيما إذا كان الشاعر يهدف إلى الإبداء والنفوذ في ميادين المنافسة الشعرية التي كانت تسعى بالأسواق . كان الشاعر دون هذا نفسه إعداداً برصيه وطمأنينه قبل أن يمد إلى عكاظ أو ذي الحجة ، حتى يحظى بأعجاب جمهور السامعين ، فتتباين شعره لأجسة وبعيه الخدعة ، وقد يصمم شعره الديوان والحدود ، وهو مطامح كل شاعر ، حتى ولو كان من شعراء العماء . وشاعر أي كان نوع شعره ، عمائياً أو قصصياً أو تمثيلاً ، يهدف نظم الشعر إلى إشباع الرغبة الغبية في نفسه أولاً ، ثم إرضاء جمهوره وبيل إعجابهم به . فإذا أعرب الشاعر في تحرير أنطاطه ، أو عن سنته في الأحياء والصور ، أو يحد شعره وزناً نادراً لا يلقه الآذان ، أصبح معزلاً عن الناس عربياً عنهم ، لا يقبلون على شعره بالحفظ والرواية .

وشرط ديوان الشعر أن يسبح مع سنته اللغوية في أنطاطه وأحيته وأورانه وورده فرصت البيئة اللغوية على شعرائها التبرام أوراها خاصة شاعت فيها وألقها

الآذان ، أكثر مما تعرض عليه عليه التزام أحيلة أو ألقاط بعضها . فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقاً مرسوماً قد ألقه وتعود سماعه ، فإذا أخل به الشاعر أو تصرف فيه أو اخترع وزناً جديداً لم يجد الناس يقفون بحماس على هذا الجديد ، ولكن الصور الخيالية المتعددة أو التقص في الأسلوب وصياعته ، لا يدهشهم كثيراً ، بل قد يحور إعجابهم من الوهلة الأولى

الأوزان القومية :

هناك إذن أوزان للشعر كثيرة الشبوع مأخوذة من طرفها كل الشعراء . ويسبحون عليها معظم أشعارهم ، كما أن هناك أخرى «درة» لاستيعابها الآذان ولا يلحظ إليها الشعراء إلا في القليل من الأحيان ، سطوون منها قطعاً صغيرة ، رعة في التنوع أو التجدد .

أما الأولى فتلك التي أصبح سميها بالأوزان القومية ، في حين أن الأخرى إما أن تكون بقايا أوزان قديمة قد انقرضت أو كانت ، أو تكون مما تنعكس به الشعراء من أوزان مخترعة لم يسبقوا إليها ، وهي في الحال لا تسمى بالوزن القومي ، لمراتب ودرجاتها ونوع الناس من سماعها . فشرط تسمية الوزن الشعري بالوزن القومي هو أن تكون كثير الشبوع مأخوذة ولا يستطيع شاعر وحده أن ينتج لها وزناً قومياً ، بل لابد لهذا من نصاف هيئة من الشعراء على كثرة النظر من وزن جديد مخترع يتفقون عليه ، ويصوغون منه قصائد كثيرة ، يرودونها على الأسماع ، ويكثر من ترديدها حتى تألفها النفوس ويستريح إليها الناس في يبتسم بل قد لا يصممون بعد كل هذا أن شيء مثل هذا الوزن شيئاً كافياً يبرز أن يطلق عليه اسم الوزن القومي ، ولابد من مرور حيل أو حيين يصبح بعدها مأخوذة مجموعاً ، وحينئذ يسمى بالوزن القومي .

من هـد يرى أن تطور الأوزان الشعرية أو التجديد فيها أمر بطل . وليس مما يقاس به سوع الشعر أن تنلس في شعره أوزاناً جديدة كل الجدة .

نسبة شيوخ الأوزان :

جاء ما الخليل بن أحمد بأوزان استنطها مما روى من شعر الشعراء الذين سبقوه ، وربها ترتبه الحصى ، وعرض لكل منها عرساً شاملاً وإيضاحاً تفرقة بين وزن ووزن ، كأن الجميع مما كان منوفاً في الأسماع ، طمسه أنه كفى للاعتراف بالوزن أن يروى منه أبيات من الشعر عن يعتد بعينهم . ولذا جاء الأحفش بعده وناقشه في شيء من هذا ، فشكر وحوذ ورين من أوزان الخليل مما يسيى « بالمتنصب » وما يسيى « بالمصرع » ، غير أن الأحفش قد رل فيما زل فيه الخليل ، فأتى ما شعر جديد سماه « لمقدرات » .

ولا يسع الباحث المنصف إلا معامه الخليل في بعض أوزانه ونحوه . فليس كفى للاعتراف بالوزن السرى أن سمع منه أبياتاً قد لا تكون بحقيقة النسبة إلى صاحبها . وإذا نحن أحسننا النظر « جليل » وحب أن بعد هذا النوع من الأبيات بما قديمة لأوزان انقرضت من قرون قبل العصر الجاهلى . ولا تصحح من أن تعد مقياساً للوزن الشعرى في اللغة العربية ومنها في هذا مثل الساهد المنفرد الذى قد يحالف نحو قاعده عامة ، فهو من شواذ الروايات في اللغة ، ويجب أن يرد مثله من الشواهد بحث خاص لبيان أصوله وما تطورت عنه ، أو ما قد تكون فيها من عمت بعض الرواة الذين أسرفوا في عهد التدوير في الاختراع والاحتلاق ، رعية في الإنيان « العربى المادر » ، وترصية للحلفاء الصاسيين الذين شحومهم على مثل هذا . فالصراع العسى بين الرواة وتدحل السياسة العساية في هذا الصراع قد أنتج من الشواذ الشيء الكثير ، لافى العروض وحده بل في كل مظاهر الامة العربية . وإذا نحن سلطنا حدلاً بأن كل نطق كان يعطى به الأعرابى

يجب أن نجد قصيداً مقولاً وأن نسجل في المعامح كما فعل أصحابها ، لا نستطيع
بحال من الأحوال أن نفترض أن كل وزن يسبح عليه الأعراني شعره يجب أن
يعد من أوزان الشعر العربي . لأن شرط اعتبار الوزن عربياً ، هو أن نظم منه
قصائد كثيرة ، وأن يشيع بين جمهور الناس ممن كانوا يتكلمون العربية ، حتى
تتحقق فيه الألفة وتميل إليه الأذان . بل لو افترضنا أن أحد شعراء الجاهلية قد
احتضن نفسه وزن عريب لم يسبق إليه ولم يشركه فيه شاعر ، ثم نظم منه الخلدات
لا يصح مع هذا أن يعد مثل هذا الوزن وزناً عربياً حقيقياً بهذه التسمية ، إذ
لا بد من شيوع الظاهرة حتى يمكن نسبتها إلى فئة معينة

وربما يطعن الطاهر أن المحور الدائرة التي حاد بها الخليل أوزان قد فقدت
أمتها بين ما فقد من الشعر القديم ، مستنداً على هذا يقول أبي عمرو بن العلاء
(ما انتهى إلينا من فوات العرب إلا قلة وبها كفاً وفراً لم يكن عندهم شعر كثير)
ويتشعر كيف يمكن تصور أن القدر قد أدى إلا صيغ أمتها خاصة ، وأنه
آثرها في الصيغ على غيرها . بل ما فقد من الشعر إن صح أنه قد شتم على أمتها
لهذه المحور الدائرة ، فعلى العكس أن سنة هذه المحور فيه كانت كسنة غيرها
لأن من شعر قديم

ومن من الضروري للبحث عن سنة شيوع لأوزان الشعرية أن نستقرئ
كل ما قيل من الشعر في كل العصور ، وأن نستخرج النسبة منها ، فقد يتطلب
مثل هذا العمل الزمن الطويل ، ثم لا تكون النتيجة بعدة عم يصل إليه عن
طريق استقراء بعض هذا الشعر . وليس ممكناً في مثل هذا المقام البحث عن
الأرقام الدقيقة لسنة الشيوع ، بقدر ما كانت معرفة أي هذه الأوزان أكثر
شيوعاً ، وأنها هو التادر الذي لا يصح أن يعد وزناً قومياً مع الأذان ونستريح
إليه . وأما رعييم فمن يريد أن يستكمل هذا البحث باستقراء جميع الأشعار في جميع
العصور أن تناهه لن تبعد كثيراً عما وصل إليه هذا من سبق قديمة . فقد بدأ

ماستقراء كل ما جاء في الجمهرة والمفصليات والأعاني وبعض الدواوين ، للكشف
عن سنة شيوع الأوزان في الشعر العربي حتى أوائل العصر الرابع الهجري ، لأن
علم أن مؤلف الأعاني قد توفي في أواسط القرن الرابع الهجري وأن رواية جمهرة
أشعار العرب والمفصليات قد عاشوا قبل هذا .

أما الجمهرة والمفصليات فقد اشتملت على ما يقرب من ٥٢٠٠ بيتاً من الشعر
موزعة حسب النسب الآتية :

الطوال ٣٤ - والكامل ١٩ / والسيط ١٧ ، والنوافر ١٢ ، وكل
من الخفيف والمتقرب والرمز ٥ - والسريع ٤ - والمسرّح ١ .

وجميع هذه النحور جاء ما وقد نظم منها انقصاء الطوال ما عدا المسرّح ،
كما أن الفرية قد حلت من النحور والمرتبة هي جميعها في كل الأبيات
فهذا نظراً إلى ما اشتملت عليه أجزاء الأبيات الاثنا عشر الأولى ، وحدثها
صنعت ما يقرب من ٤٥٠٠ بيتاً موزعة حسب النسب الآتية :

٣٦ طولاً وكل من الكامل والسيط ١٢ ، والنوافر ١١
، الخفيف ٨ / وكل من الرجز والمتقرب ٤ . وكل من السريع والمسرّح
٣ ' والرمز ٢ وكل من المرحج والمديد ١

فهذا فورت هذه النسب بعضها بعض استصفاً الحكيم بسهولة على أن البحر
الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، وأنه أبودن الذي كان القدماء
يؤثرونه على غيره ويحدونه مبراً لأشعارهم ، ولاسيما في الأعراس الحدية الحليلة
الشب وهو لكثرة مقاطعه يناسب وحلاً مواقف المدحرة والمهاجرة والمناطرة ،
تلك التي عني بها الخليليون عناية كبيرة وظل الشعراء ينون بها في عصور
الإسلام الأولى .

ثم يرى كلا من الكامل والسيط يحل المرتبة الثانية في سنة الشيوع ،
وربما جاء بعدها كل من النوافر والخفيف ، وتلك هي النحور الخمسة التي ظلت

في كل العصور موفورة الحظ يطرأها كل الشعراء ، ويكثر من نظمها ، وتألفها
آذان الناس في بيئة اللغة العربية .

أما المقارب والرمز والسريع فتلك بحور نذبت بين القلة والكثرة ،
يأنفها شاعر ويكاد يهينها آخر ، وقد حافظت في شعر ما يسمى بعصور الاحتجاج
على بسب متفردة لا تسمح بأن يفصل أحدها الآخر ، ويمكس مع قليل من
الناسم أن بعدها من الأوزان العربية المألوفة التي كانت آذان تستريح إليها
والذي قد يبعث إلى الحيرة والدهشة أن يرى محرراً كالديد أعطاه الخليل في
عروصه تلك العذبة الطاهرة ، ومع هذا فلا يكاد يسمع له ذكر في الأشعار
القديمة وليس يكفي من تلك المقطوعات القصيرة التي روت منه أن يحكم على
أنه وزن عربي مألوف . ولما عرف شاعراً من الأقدمين قد نظم منه قصيدة
طويلة ، على أنه قد اشتهرت أبيات أربعة استلهمها من ربيعة مطلعها :

يال بكر أشروا لي كليباً يال بكر أين زين الفرار

فإذا بحث رواية هذه الأبيات وأمتها ، وحب أن تدرس دراسة مستقلة ،
وأن يدرس وزنها لا على أنه مقيس عام من مقاييس الشعر العربي ، بل على أنه
صورة محورة من بحر الرمل حاولها شاعر من الشعراء ثم يكتبها المصحح ،
وطئت في كل العصور مهمة لا تجد من الشعراء من يعيها في نظمها ، إلا حين
كان يتعكك بمحاولتها في أبيات قليلة في عصر العباسيين ومن بعدهم .

ويمكن أن يقال إن مثل هذا الوزن نقيض من نداء الأوزان القديمة التي
اندثرت وفقدت مكانتها بين أوزان الشعر العربي ، والنتيجة واحدة في كلا
المرصين هي أنه لا يصح اعتدال هذا الوزن ورثاً قومياً للشعر العربي

هذا ونلاحظ من النسب السابقة أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة
المقاطع وتأثرونها على المخزومات ، وأن العذبة « مخزومات » والنظم منها صعبة من
صعاب العصور المتأخرة . فالهزج والمختل وزمان عينا مع الزمن وجاء إليها الشعراء

في عصور العناء حين توطدت أركان الدولة العباسية ، غير أن سنتهما حتى في تلك العصور قد طلت صئيلة إذا قيسا بغيرهما من الأوزان .

ويمكن أن يلحظ خصائص الوزن القديم في إثثار البحور الكثيرة المقاطع ، وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإشادة .

وقد رأينا بعد عرض النسب السابقة أن تنحيز بعضاً من شعراء تلك العصور لدرس في شعرهم نسبة شيوع الأوزان

ووقع الاختيار بمحض المصادفة على ديوان زهير بن أبي سلمى ، فقد جاء بهذا الديوان ما يقرب من ٩٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

٢٣٪ من الطويل ٢٣٪ من السبيط ١٥٪ من الكامل والوافر ٣٪ من كل من الممدوح والمتقارب .

وأهم ما يسترعى الانتباه في ديوان زهير أنه خلا من وزن التخييف وهذا الوزن قد بدأ متواصفاً في الشعر الجاهلي لا تزيد سنته عن الرمل والمتقارب وأمثالها ، ثم همس نهضة كبيرة في الشعر العباسي ، ولم يكفد ينصف القرن الرابع الهجري حتى شهدناه بحل المرة الثانية من أوزان الشعر العربي ، مما ساء في هذا وزن السبيط ووزن الوافر . أما فيما عدا وزن الخفيف فحسب البحور في ديوان زهير تشبه إلى حد كبير نسبها في أشعر الجاهليين التي رويت في الحمرة والمقصديات ، فقد ظهر تفوق البحر الطويل وحلوله المرة الأولى دون مندرج ، ثم حل الكامل والسبيط والوافر المرة الثانية ، وجاء بعد هذا بحور أخرى صئيلة النسبة قيمة الشيوع . وتلك هي نفس النتيجة التي وصلنا إليها باستقراء أشعار جرير والفرزدق ، في ديوان جرير ما يقرب من ٥٧٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣١٪ الكامل ٢٩٪ الوافر ٢٣٪ السبيط ١٦٪ الرجز ٢٪

للتقارب ١. / وقد جاء نحو أى الديوان ما يقرب من ٣٩ بيتاً من المحر
السريع .

أما المردق في ديوانه فقرأه ٧٩٠٠ من أبيات موزعة كالآتي .

الطويل ٦٨ . الكامل ١٢ / الوافر ١٠ ، السبيط ٩. / التقارب

١ / ثم جاء نحو أى الديوان نحو ٣٦ بيتاً من البحر

و قد يستعمل لاسمه في هذين الديوانين نحوها من أمثلة لوزن الخفيف ،

الأسر الذي لاحظناه أيضاً في ديوان رهير

من حتى أى القافية ذلك الشاعر لدى عرف شوته على أوزان العروض

وقواعده ، ولم يمتد في بعض الأحيان إلى اشتراط العروضيون ، لم يعلم إلا من

بحور نظم منها من سقوه من الشعراء ، فليس به وزن مخترع ، وإنما كل ما يندرج

في من مجموعة لأهل العروض يرجع إلى ما يمكن أن يطرأ على البحور من تغيير

في قافيتها ، أو إشارة النظم من غير . ذكر كما ندرج ولابد على أن نطعمه في

مثل هذه البحور كان قبلاً إذا قسم على نظم من نحو أخرى ، فحينئذ أكثر القدماء .

أكثر أو القافية أيضاً . وقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٤٢٠٠ من أبيات

موزعة حسب النسب الآتية .

الطويل ٢٠ / الكامل ١٩ السبيط وبحزوه الكامل ١٠ / الوافر

٨ ، المشرح ٧ ، الخفيف ٦ . كل من التقارب والزل والسريع ٤ /

بحزوه الوافر ٢. / كل من المديد وبحزوه الرمل ١ . . .

وجاء الديوان عدة أبيات من الخنثى والمزج ونحو ذلك من المحروقات

فمن يرى من هذه النسب أن أبا القافية قد سلك مسلك من سقوه من

الشعراء ، ولم يختلف عنهم كثيراً في نسب شيوخ الأوزان ، رغم خروجهم على

بعض قواعد العروض وميله إلى التحرر من قيودها ، مثل نظم من وزن الأحدث

المسمى بالتقارب ، عدة أبيات أشهرها قوله في هجاء قاض من القصيدة :

هم القاصي بيت طرب قال القاصي لما عوت
ما في الدبيب إلا مدب هذا عذر القاضي وألق
ويريد الشاعر «سطر الأخير أنه لو صحفت لفظة «عذر» لأصبحت
«عذره» ؛ ومثل قوله وقد جلس يوماً عند قصار فسمع صوت المدق لحكي وزنه
في شعره وقال :

للمنوت دائرات يدرن صرفها
حتى يتقينا واحداً فواحداً

وفي هذا قال قولته المشهورة حين انتقد : أنا أ كبر من العروض .
ومن خبر الأمثلة التي نوضح بحالها أية القافية لقواعد العروض قوله من
وزن المنسرح :

من لم نعطه الخطوب لم نله الأيام والحقب
بأنها المستلى همته ألم تر الدهر كيف يتقلب
من أي حق الإله يصحب من يعجب والمخلق كله عجب

وهي قطعة عدتها ٧ أبيات ، وقد اشتملت على عدة محاميات عروضية
أظهرها ما في البيت الأول الذي لا يسجم في ورده مع باقي الأبيات . هذا إذا
صحت رواية هذه الأبيات ، فرعاً وقع في روايتها تحريف أو تصحيف أدى إلى
تلك المخالفات العروضية .

كذلك أبو نواس الذي ناز على معاني القدماء فقال :

لا تملك هنذا ولا تطرب إلى دعد واشرب على الورد من حراء كالورد

لم يثر على أوزانهم ، بل بهج سجعهم وسلك مسلكهم في تلك الأوزان ، فقد جاء مذيوافه قرابة ٣١٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :

البيط ٢٠ / الطويل ١٧ / الكامل ١٥ / الوافر ١٣ . / الرمل ٩ /
المسرح ٨ / السريع ٨ / الخفيف ٤ / الرجز ٣ / والمحدث ٢ . وكل من
المقرب ولמיד ١ . هذا إلى عدة أبيات من المزج والمقتضب

ولا يسكد شعر ما يتفق في حين سطر في ديوان المعنوي الذي اشتمل
على ما يمرت من ١٢٠٠٠ من أبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣١ / الكامل ٢١ / الخفيف ١٧ / البيط ٩ / الوافر ٨ /
كل من المقارب والمسرح ٤ . السريع ٣ / الرمل ٢ . محزوه الكامل ١ .
كما ان ديوان نحو ٣٥ بيتاً من المرح ٢١ بيتاً من محزوه خفيف و ١٠ أبيات من
محزوه رمل و ١١ بيتاً من الرجز و ٢٧ بيتاً من مجمع البيط .

ولا ران المعر الطويل يفتل لمسكته الأولى من المحور ، ولا ران كل من
الكامل والبيط له افر . الخفيف في المرحه اسديه . مع . هي انتهت في النسب ،
ثم أني مدد هذا في الأوزان غير أن الخفيف في العديده بالمحزوبات قد رادت ،
وأن ودياً حبيباً أسداه المرحه صول . مجمع البيط لم يكن مع ودياً عند الخفيفين ،
قد بدأ يشو طرعه بين الأوزان .

هذا وقد إلى عصر آخر كان القدماء يسووه في الأدب العصر العباسي
الن ، و بعد ذلك كدول أي و اس الخداني وحدناه يشتمل على ما يقرب
من ٢٢٠٠ من الأبيات موزعة كما يلي .

الطويل ٤٠ / الوافر ١٤ / البيط ٩ / الكامل ٨ / وكل من محزوه
الكامل ومجمع البيط ٧ . وكل من الخفيف والمقرب ٤ / وكل من السريع
والمسرح ٢ . وكل من المرح . الرجز . محزوه رمل ١ / .

أو طرأ في ديوان المتنبي محد أنه قد اشتمل على ما يقرب من ٥٣٠٠ من
الآيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٢٨ ، الكامل ١٩ ، السبط ١٦ ، الوافر ١٤ ، الخفيف ٩ /
المسرح ٧ / المقارب ٦ ، الرجز ٣ ، السريع ١ / .

فرى من هذه النسب أن العصر الذى عاش فيه المتنبي قد طل شعراؤه
يحتصرون بسب القدماء في أوزان الشعر ومخزوءه ، ولكن عبادهم بالمخزوءات
قد زادت زيادة ملحوظة .

رى من كل هذا أن الشعراء طواحت في عهد العباسيين بدخول على منوال
من سبقهم إلا في النظم من المخزوءات التى كثرت أشعارها على وإلى الأيام ،
ولم يكدهم بداء القرن السابع هجرى حتى شهدوا بين الشعراء شاعراً مثل مهدي الدين
وهو الذى نظم ما يرى على ثلث شعراء من المخزوءات . فقد جاء لديوانه قرابة
٣٧٥٥ بيت موزعة كالآتي :

الطويل ٢٣ ، مخزوء الكامل ١٥ / مخزوء الرمل ١٠ / مكمل ٨ / .
وكل من الوافر والسبط والرجز ومخزوء الرجز ٤ ، وكل من هرج ومخزوء
الخفيف ٣ / وكل من الحمت والسريع والمقارب والرمل ٢ / هذا إلى عدة
آيات من المجمع والمديد ومخزوء الوافر ومخزوء المقارب والممسرحة الخ .

ثم يجيء بعد عصر أبي شاعر اشتهر بكثرته النظم وهو مهدي الدين المتوفى
سنة ٤٢٨ هـ . ونصحه ديوانه المصنوع الذى اشتمل على ما يقرب من ٢٢٥٠٠
من لأيات فرائدها موزعة حسب النسب الآتية :

طويل ١٩ ، رجز ١٥ ، الكامل ١٤ ، وكل من الوافر والمقارب ١٠ / .
والسريع ٦ / وكل من الرمل ومخزوء الرجز ٥ / والسبط ٤ ، وكل من
الخفيف والممسرحة ٣ / . وكل من مجمع السبط ومخزوء الكامل ٢ / .
والهرج ١ ،

وقد جاء بالديوان ما يقرب من ٦٤ بيتاً من محروء الرمل ، وتسعة أبيات من المخت ، كما جاء فيه ما يقرب من ٣٩ بيتاً في أربع قطع من الرجز كل أبياتها مصرعة . وم يشتمل الديوان فيما عدا هذا على أى نوع في القافية

ومن هذا يرى أن لا زل إلى حد كبير في نفس الحو الذي ألفه في شعر القدماء من ناحية الوزن ، غير أن ملحوظ في شعر مهيار كثرة اسطوم من الرجز ، ولهذا سبب خاص عرصته له حين تحدثنا عن الرجز في فصل مستقل .

ويجمع مؤرخو الأدب على أن اشعر في القرن السادس الهجرى وما بعده قد حلت حدوته وقل نظموه ، ولمسحله المسكنة التي يهدها في لمصور الإسلامية الأولى ، لا في حودة الأسلوب وحال الأحياء حسب ، بل في كثرة اسطوم الأصـ . لهذا آتوا البرور سراً سراً بالإنتاج اشعرى في هذه العصور ، لأن شعراءه ، يكونوا إلا مقلدين لأشعار من سبعمهم في كل شيء حتى لتمام الأوزان القديمة ، وقد اقتصر تحديدهم في الأوزان والقوافي على القبول المستحدثة التي ستحدث عنها ؛ أما في نظم القصائد فقد ترسموا طرق القدماء ، يصعد لشاعر منهم إلى قصيدة قديمة يمجج بها أو يقاينها ، ثم يهيج بهجها ويسج على متوالف ، ولهذا رجح أن سبب شيوع الأوزان في القرن السادس وما بعده قد طلت تشبه إلى حد كبير السبب التي رأيناها في شعر المصور الأولى للإسلام . وقد رأينا الاستثناس لهذا الرأي باختيار شاعر من شعراء عصور الاصمحلل في اللغة العربية ، فصرت بطريق المصادفة على ديوان ابن معنوق أحد شعراء القرن الحادى عشر الهجرى . وقد جاء في هذا الديوان ما يقرب ٣٨٠٠ من الأبيات ودرعت فيه حسب السبب الآتية :

الكامل ٣٨ - الطويل ١٩ - البسيط ١٨ - الوافر ١٢ - الخفيف ٨ -

الرمل ٢ - كل من الرجز والسريع ١ -

وكل الذي يمكن أن يسترعى انشاهها في ديوان ابن معنوق هو أن الشعر

الكامل قد بدأ في العصور المتأخرة بنافس الطويل في مرثته . وقد ظهر هذا بصورة واضحة في العصر الحديث .

شروع الدورانية في العصر الحديث :

نعود مؤرخو الأدب أن بدءوا الحديث عن الأدب في العصر الحديث مع محمد علي ، وفي الحق أن النهضة الشعرية الحقة قد بدأت بأشعار البارودي ، وهو إمام الشعراء المحدثين غير منارع ، وهو أول من سما بالشعر العربي إلى مرة بصارع المحدثين من شعراء الأقدمين ، لهذا أثره البده في نحت أشعاره ليري نسب الأوزان فيها . وقد اشتمل ديوان البارودي على ما يقرب من ٣٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية ^(١) :

طويل ٣٩ / كامل ٢٠ / بسيط ١٥ / خفيف ٦ / سريع ٥ .
وآخر ٢ / مسرح ٢ . وكل من التقرب ويجمع البسيط ١ .

وه يرد في الديوان من الترح والرمز إلا أبيات قليلة جداً ، أما باقي الديوان فهو على قلته قد جاء من المخرجات وأشاهها ، كمحروء الكامل ومحزوء الخفيف ومحزوء التقارب ومن المخرج والمختل

وقد رويت بالديوان قطعة واحدة من وزن مختل لا عهد للمروصيين به ، وعدد أبياتها ١٩ ، ولا بأس من أن نورد هنا بعضاً من أبياتها :

إملاً القـدح واعص من نصـح
وارو غلتي بابنـة الفرح
فالغنى متى دافها اشرح

وهكذا يرى أن البارودي كان يقتنع بحول الشعراء من الأقدمين ، ويسج

(١) شرحه أبو العباس في شرحه له والذي أتته منه وورثته تاه

على موزن قصائدهم ، ولهذا أشبهت بسب الأوزان في شعره ما كانت عليه في
عصور الجاهليين وصدر الإسلام .

فإذا انتقل إلى شاعر النيل حافظ إبراهيم وجدنا في ديوانه ما يقرب من
٥٦٠٠ من أبيات موزعة حسب النسب الآتية .

الكامل ١٨ ٪ كل من الطويل والخفيف ١٥ ٪ السيط ١٤ ٪ محزوء
الكامل ١٠ ٪ الزمل ٧ ٪ الوافر ٦ ٪ المتقارب ٥ ٪ السريع ٤ ٪
المجتث ٣ ٪ .

وقد جاءه المديون عدة أبيات من المديد ومجمل السيط ، وبحود ذلك من
الشعور الدرة

ويتضح من هذه النسب بدء اهتمام شعرائنا «بحر الكامل» وكثرة النظم
فيه حتى بدأ يفسد الطويل في ممرته القديمة ، كما يرى أن البحر الخفيف قد
بدأت مع أسهمه في سوق الشعر . ثم رمل فهو ذلك البحر الذي طرأ في أشعار
القدماء حاسا إذ ذكر ، حتى جاء العصر الحديث واهتم به مهصة كبيرة أوشكت
أن تهره مبرة الذببة في أدبنا الشعري .

نصر بعد هذا في شعر أمير الشعراء أحمد موق فيرى أن الشوفيات «حرثها
الأربعة قد اجتمع بها» ما يقرب من ١٢٠٠٠ من الأبيات وزعت حسب
النسب الآتية :

الكامل ٢٧ ٪ خفيف ١١ ٪ كل من الوافر والسيط ٩ ٪ رمل
٨ ٪ الطويل ٧ ٪ محزوء ، الكامل ٦ ٪ متقارب ٥ ٪ الزمل ٤ ٪ كل
من السريع ومحزوء ، حر ٣ ٪ كل من الهج ومفتصب ومحزوء ، الرمل ١ ٪

وقد جاءه شوفيات قطعه واحدة من وزن محزوء ، هو نفس الوزن الذي
احترقه ابن ردي ، وعددها سبعون بيتا مطعها .

مال واحتجب وادعى القضب

ليت هاجري شرح السب
عنه رمي ليه عنه

ورثنا عدس من لأورن المخترة تلك القصيدة التي عنوانها «وصف مرقص»
والتي جاء فيها :

طال عليها الدمع فعي وجود عذم
قد وندت في العبد واستنت في لهرم
بالغ مرعوب في كرمها من كرم
أهرق عتودها تقديمة للعظم
خيأها كاهن ناحية في الهرم

• • •

وقد البره شوقي في كل شعر دون (منجس و عذب) ، وهو ما لم يقل به
أهل العروض في كتبهم ، لا بد ، اعتبر هذا من مشهور السبيط الذي عده النفاة
من أصحاب العروض - د لا يرون عنه (١)

كما روى الدكتور مصطفى من ٦٥ بيت من ٦٥ بيت وهو الشذازك
والذي يكنى أبا نعيم لا بد في شعره شوقي ١٠٠٠ بيت ، مبدع الشديدي إلى
السبع السككن وانضم فيه وهو قد أصدر في سنة ١٩١٠ م ، ما يسميه شوقي من
أشده هذا أن كجده السككن ، كجده وبحرونة ، له حديث ما يرمي على ثلاث
شعر أمير الشعراء قد جاء من به واحد وهو السككن

كتبنا بعضه به في سنة ١٩١٠ م ، في بعضه عيون إلى رمدته قد
مضى ، في رمدته به لأورن التي أعده في شعره ١٠٠٠ بيت وأنت القس أن
للك فلكه لأورن - مؤيد به الجون ، وذلك لأن شعره المحدثين محدون
من أسرار شوقي في الناحية في صميمه ، و قد يكون دوره إلى حد كبير

ولقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا
الورن الذي أصبحت آداب تأمه وتسريح إليه ، ووحده الموسيقيون والممثلون
أطوع في الفناء وأقل للتلعين .

والعريب أن يرى أمير الشعراء بطم في بحر كافتصبت ذلك الورن الذي
أسكره الأحفش ، والذي لم يثر له في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة .

فقد نظم شوقي قصيدة من هذا البحر في وصف حملة رفص بقصر عابدين .
وهذه القصيدة ترى على السبعين من الأبيات ، وقد حمل مطلعها :

حمة كأسها الحب فعي قصة ذهب

وقد بهج فيها شوقي بهج أبي نواس في قصه حمة أبيات من هذا الورن .
وقد جبل أبو نواس مطلع أبياته :

حامل الهوى نعب يستند به الضرب

وربما كان هذا تعكسا من شوقي لهذا الورن ، كما نرى في « نواس من قبل »
ولم يشتمل الشوقيات إلا على موشح واحد جاء من بحر رمل ، ذلك الورن
المحبوب في عصرنا الحديث

على أن أمير الشعراء قد احتتم حياته سوع من الإبداع الشعري حديد كل
الحدة في موضوعه هو الشعر المسرحي ، بهج فيه شوقي ، وزان قصيرة لم تكن
مألوفة من قبل ورأها ملائمة للتمثيل المسرحي . وقد بدأ بعض شعرائنا بدرسون
خطاه في هذا ، وأثروا به إلى حد كبير ، وسيظل أثر محزون يلى وهصرع كبير نرا
في شعرنا المسرحي أحيالا قادمة .

في رواية محتون ليلي ما يقرب من ١١٠٠ من الأبيات موزعة حسب
النسب الآتية :

مقارب ٢٠ ٪ معزوة الرجز ١٣ . طويل ١١ ٪ هزج ١٠ ٪ كل
من الخفيف والرجز ٦ كل من الرمل ومعزوته ومعزوة الكامل • •

محزوه الخفيف ٤ - الوافر ٣ / ١ كل من السبيط والمخت ٢ /
وقد جاء بالرواية نحو ثمانية أبيات من مطلع السبيط وستة أبيات من السريع
وحدة أبيات من محزوه الكامل .

وقد جاء بالرواية عدة أبيات من وزن لا عهد للعروصيين به هي :

زيادُ ، ما ذاق قيس ولا هم
طبخ يد الأم يا قيس ذق تم
الأم يا قيس لا تطبخ السما

ومثل هذا تلك الأشودة التي جاءت في لرواية على لس الخادي :

هلا هلا هيا اطوى لفلاطيا وقرى الحيا للمرح الصب

كما جاء بالرواية أشودة على لس الخادي أيضاً ، شطرها الأول من بحر
المخت ، والشطر الثاني عبارة عن تفعيلة واحدة من تعاميل ارحر وهذه الأشودة
مطلعها :

نعد حذو بالرمم ورحب
سر في ركاب العرم لينب
هذا الحنين الإمام ابن النبي

غير أما ملاحظ في المخت هما أن « فاعلاتن » قد صارت « فاعلات » ،
وهو ما لم يقل به أهل العروض .

أما مصرع كيلوباترا فقد اشتملت أيضاً على نحو ١١٠٠ من الأبيات موزعه
حسب النسب الآتية :

مقتارب ١٦ / كل من الكامل ومحزوه ارحز ومحزوه الرمل ١٠ / كل
من المرحج والطويل ٩ / كل من ارحر والخفيف ٨ . الوافر ٧ / المخت ٥ .
السبيط ٣ / الرمل ومحزوه الخفيف ٢ . محزوه الكامل ١ / .

ولم يرد في الرواية غير ستة أبيات من مطلع البيط وستة أخرى من السريع،
كذلك جاء فيها ثمانية أبيات من المتدارك في صورة هتافات الجند .
ولم يرد في كل الرواية من وزن عريب لاعهد لأهل العروض به إلا ما جاء
على لسان كيلوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصر
مربد الخطو من نشوة النصر
لا تسع الأرض رجله من كبر

ومثل قول الشاعر على بن رستم :

ملكى دعى هذه المكر
حسد رومة حسد الصدر
في حبيب برص العبر

ومثل غناء إياس :

يا طيب وادي العدم من منزل
لم تش فيه قدم ناهل واد حل
أله حنى وحلى فله و

فمن يرى في مسرحيات شوقي أواد ملكى حرم الشعر ، ولا يدرك قد
بدأت تظهر واحدا من الأوصاف ، كما رأيت لادرس في وصفه
نفسه من قبل كاهن ، محقق ، فقد كتب - بهم واستحسن - ردمع - مقبل
الشعر ، كما يرى من في الحزب - بصو - تحه - بعداه من قبل
، قد سيج - سيج شوقي في الشعر - مسرحى - شع - يحذون - ثوبه إلى حد
كثير ، ورت - كل حرمه صاحب - وبه العسة التي شملت على - من
١٧٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :

الكامل ١٥ ٪ الطويل ١١ ٪ المزج ٩ ٪ كل من الوافر والخفيف
والتقارب ومحزوء الرجز ٧ ٪ محزوء الرمل ٦ ٪ الرمل ٥ ٪ كل من البسيط
واختث ومحزوء الكامل ٤ ٪ السريع ٣ /
ولم يرد في الرواية غير ١٤ بيتاً من مجموع البسيط .

وقد قلده «شوقي» في أوداه الخمرية فقال في وائته على لسان العذبة وعتيبة :

هذا أحى جده يرعى أحى الله

تحنو له العليا والعز والحياه

وتدعم الديار والدين بمنه

كما جاء في ربوطة فطمة أخرى عنها ، ٢ بيتاً مطامها :

هذا دمي القاني قد زلت خديك

وهكذا يرى أن أودان الله في المسرحيات قد اتخذت مهجاً خاصاً وضع
شوقي أسسه ، أما في الموسوعات الأخرى فتمطر شعرته للحدثين بسكون ملك
شوقي من بحر البحر الكامل ، واليهوس بسببه لبحر الخفيف ، مع الإقلال من
النظم في البحر الطويل وأحياناً بعض حراً ليس في بحر ، من وكثره القدم
فيه حتى أوشك أن يفسد في بحر بسببه كاد في والبسيط ، ونرى كل هذا
والمحمود حين يستعجب بعض من دونه من محدثين مثل

الحريم :

دعوه له امكول من أرملة حذافه ٥١٠٠ بيت موزعة كالآتي

الخفيف ٢٩ الكامل ١٦ / الطويل ١٦ / البسيط ١٠ الرمل

٧ / ٥ / وكل من السريع وبحث ٣ وسنارب ١

اناث حائرة : (عزيز أظه)

يد شتمل هذا الديوان على نحو من ٧٢٥ بيتاً موزعة كالآتي

حفيف ٢٢ / كل من الكامل والطويل ٣٠ / الوافر ١٣ / المقارب

١٠ / السبيط ٧ / الرمل ٦ /

الملاحق الثمانية : (على محمود طه)

قال صاحب هذا الديوان إلى التحديد في شعره ، وتعى العيون ببعض من
مصمه ، وسكن تحديده يكاد يكون مقصوراً على تنويع القوافي وتنظيمها ، مما
سعره له عند الحديث عن القوافي . أما من ناحية الأوزان فقد سلك مسلك
غيره من الشعراء الحديثين ، فقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ١٠٠٠ بيت
موزعة حسب القصب الآتية :

الكامل ٢٤ / الحفيف ١٦ / الطويل ١٥ / الرمل ١٤ / السبيط

١٠ / المخرج ٩ / المتغرب ٥ / وجاء بالديوان مقطوعة قصيرة من المسرح .

رامى :

١٠ ديوانه حوالى ١٢٠٠ بيت موزعة كالآتي :

الحفيف ٥٨ / الكامل ٣١ / وكل من الوافر والرمل والسبيط ٥ /

الطويل ٤ / وكل من الخنثى والمقارب ٣ / والمخرج ٣ /

صرحه في واد - (محمود عيسى)

اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٣٥٠٠ بيت ، وثلاث هذا الديوان من شعر
واحد هو الكامل ومحتونه وما يشبه الكامل شها وثيق كالحز . أما التثنية
التي فقد نظم في محور كثرة الشيوخ في الشعر العربي القديم وسمة شيوعها
كالآتي :

السبيط ١١ / الحفيف ٨ / الطويل ٥ / المتغرب ٤ / الوافر ٢ /

وم يرد بالديوان من المحور الأخرى إلا أبيات قليلة منها قصيدة واحدة
من للمسرح عدة أبياتها ٢٦ بيتاً ، وأخرى من الرمل في قطعتين مجموع أبياتها
٣٨ بيتاً وثلاثة من السريع عدة أبياتها ٢٥ بيتاً .

على الخندى : (أعاريد السحر) :

في هذا الديوان قراءة ٢١٠٠ بيت موزعة كالآتي .

الحفيف ٢٧ ، الطويل ١٦ ، الكامل ١٤ ، البسيط ١٣ ، الوافر ١٠ ، الرمل ٨ ، المزج ٥ ، اعنت ٤ ، ولتقارب ٤ ، والمسرح ٢ / محمود حسن اسماعيل . (هكذا أعني)

جاء هذا الديوان قراءة ٢٠٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :

الكامل ٤ ، الحفيف ٣١ ، الطويل ١٠ ، السريع ٧ ، الرمل ١٧ ، البسيط ٤ .

ديوان العقاد :

كان بين العقاد وشوقي صولات وحولات ، وكان العقاد ينتقص في بعض الأحيان من شعر شوقي ، وينمى عليه ميله إلى القديم وترسم خطا القدماء في أشعارهم . ويظهر أن العقاد كان يرى نقده إلى بعض المعنى التي اشتمل عليها شعر شوقي ، وإلى الصور الخيالية والموضوعات التي سادها أمير الشعراء ، ولما هنا بعدد تحليل معاني كل من الشعراء أو الطرقي الأحيائية والموضوعات ، ولكننا نحاول أن نتعرف على الحديد في أوران العقاد وقوافيه . أما من ناحية القوافي وتنويعها فقد أعزم العقاد بهذا وشف به و أكثر منه

أما في الأوزان ويشر بعضها على بعض ولا أرى العقاد يختلف عن شعراء عصره في شيء ، فقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٥٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الكامل ١٧ ، الطويل ١٥ ، الرمل ١٣ ، البسيط ١٣ ، الحفيف ١٠ ، كل من التقارب والسريع ٥ ، محزوء الكامل ٤ ، الوافر ٣ ، كل من اعنت ومطلع البسيط ومحزوء الرمل ٢ ، كل من الرجز والمسرح ومحزوء الوافر ومحزوء الحفيف ١ .

وفد نظم العقاد من المديد قطعة يبلغ ٣٥ بيتاً .
ولم يرد بديوان العقاد من أوزان عريضة لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة
صغيرة عدتها ١٢ بيتاً ومطلعها :

أُصِرتْ ملوت في الكرى عمن لا يحظى العدد
عمن حتى لما ترى عيناه ما اعتال أو دصد
فمت أأنت الذي حي كل الربا عن الأبد

: لا أن بعد هذا الورق من مجمع الميسر انشاد على حد نصير أهل « العروض » ،
وهو ابدى انتهى كل أشطره وزن « ممو » بدلا من « فعولان »^(١) . فإذا صح
أن العقاد قد نظم هذه القطعة وهو لم يرأى أهل العروض في مثله ، أ كد لنا
هذا أن الشاعر قد درس العروض دراسة دقيقة مستعينة .

وهكذا يرى من كل ما تقدم أن البحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح
معمود الشعراء ، وهو أيضا البحر الذي يستقي به جمهور السامعين من بحى الشعر
قطعه الآن كل إنطباع ، الشعر « ممد » و « ممد » و « ممد » و « ممد » . فإذا وصف الهدماء
أرجز منه مطية الشعراء ، تمكث الآن ونحن معاصرون أن نصف الكامل بأنه
مطية شعرائنا المحدثين كذلك تلحظ في الشعر الحديث مهضة كبيرة في النظم من
الرمز والحزوات والبحور .

أما الطويل فيلحظ أنه لم يعد مناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر
وهذا هيئت له شوعه هوطة ملحوظة في الشعر الحديث .

(١) انظر حاشية المصموري صفحة ٢٥ .

الفصل السابع

أوزان المولدين

يقول مؤرخو الأدب إن المولدين قد تملك بعضهم حب الاشكار ، والميل إلى الجمل والتفص حتى في أوزان الشعر وطا فة ، فزحوا بين الأوزان المختلفة ، وربما أنعموا بين وزن مخترع ووزن معروف ، بل يكاد يجمع أهل العروض على أن لمولدين أوزاناً مخترعة لم يسبقوا إليها ، وقد سميت بأسحور المهمة^(١) ، وقد استعملوها من الأوزان القديمة . وبأحد العروضيون في أحدثت عن هذه البحور المهمة فيصرونها على ستة أوزان ، وصحوا لها أسماء جديدة ، ومنبوها لها أمثلة وشواهد تراها ملغمة هي بعضها في كتب العروض .

١ - المتطلب وشهده الذي يردد دائماً في كتب العروض :

لقد هج اشيق في عرير الطرف أحور^٢ أدير الصدع منه عني مسك وعنبر^٣

٢ - المتند ويستشهدون عليه بقول القائل :

صناد قبي عزان أحور دو دلال كلما ردت حباً زاد مني نفورا

٣ - المتوفر ومثله الدائع الصمت .

ما وقواتك باركانب في الطلن^٤ ما سؤلك عن حبيبك قد رحل^٥

ما أصابك يا فؤدى بعمدم أين مسرك يا فؤدى ما فعل

٤ - المتند وشاهده قول القائل :

كن لأحلاق القصاى مستمرا ولأحوال الشباب مستحلبا

• — المسرد وقد نظم منه بعض المولدين فقال :

على القول فعول في كل شأن ودان كل من شئت أن تداني

٦ — المطرد كقول القائل :

ما على مسنهم ربح بالصدأ واشتكي ثم أسكاني من الوجد

والذي أرححه أن هذه الأوزان الستة لم تسكن من اختراع المولدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض " وذلك لأن " يرى أمثمتهم وشواهدا تتكرر في كتبهم غير مسبوقة شاعر معروف ، ويبدو عليها سمة من الصنعة العروضية ، وبلا فكيف تصور أن يخلو دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة . وحين وصف جلعلة أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها "المهمة" ، ويحتمل أن يطل مهمة في محوثة . فليست تستحق الوقوف عندها كثيراً ، ويحتمل أن يظفر بها دائماً على أنها أثر من آثار الصنعة عند المتأخرين من أهل العروض حين أرادوا أن يصيغوا جديداً إلى ما قاله الخليل .

نظر بعد هذا إلى ما سماه مؤرخو الأدب وسموه في هذه التسمية أهل

العروض ، فنون جديدة من الشعر وهي فنون سبعة :

(١) المواليا

وقد ذكرنا في سبب نشأة هذا الفن أن الرشيد حين سكب البرامكة أسر الأبد كرم شاعر في شعره ، فرثتهم حارية فلم يهدأ الوزن ، وجمعت تشدد ونقول " مواليا ، ليسكون في ذلك مسحة لها من الرشيد ، لأنها لا ترتبهم بالشعر المعنى عنه . ويظهر أن ما سموه مواليا ، هو نفس النوع المعروف في الشعر العامي بالموال ، لأن أمثمته قد جاءت مزيجاً بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة .

ولهذا يحسن أن أشك في روايته أصل شئ كما رواها بعض القدماء ، وأن يسب
 هذا في عصور متأخرة جداً عن عهد رشيد ، ثم كانت نفس العصور التي تخلل
 فيها العصور من بعض حركات الإعراب ، وأثبت الظن أن هذا كان في حدود
 القرن السادس أو السابع هجري لا قبل هذا من الأحوال ، لأن ابن خلدون
 الذي توفي ٨٠٨ هـ ، سب شمر بك ككون حياً من إعراب الكلمات إلى
 عصره أو ما قبل عصره بقليل ، في فصل من مقدمته عنوانه « فصل في أشعر
 العرب وأهل الأندلس هذا العهد »^(١) وعلى هذا فيحسن أن يعد المواليد أصلاً
 لما يسمى مواليد قد طوّر حتى صار على الصورة التي نراها الآن ، لاسيما وأن
 من مؤرخي الأدب من أكد ذلك ، ومن المواليد كان المحرر البسيط ، ونحن
 نعرف أن « موال » المحدث هو البحر البسيط في كتاب الأحياء ، كما سبى
 في فصل « البحر » ، وبدأ به أن « مواليد » هو أحد لأورال القديمة أدركه
 أن الصفة التي تميز مواليد من غيره ترجع إلى البحر من إعراب بعض الأمثلة ،
 وذلك بمسكان أو آخره كما هو حال في لغة العامية ، ثم استوعب في القافية
 ورواها .

ولا يعد هذا تطوراً في وزن الشعر وجزوه ، وإنما هو تطور في القافية
 ونوعها من ناحية ، وقواعد الإعراب من ناحية أخرى
 وإراعى راجع عند مؤرخي أدب أن مواليد شئت أولاً عند أهل
 « واسط » . وقد تعلموا من هذا الفن العرب : فندرج ، وكان سهل التماون ، عليه
 عبيدهم والعلماء وصاروا يعنون به في رموس النحل وعلى سقى لميله ويقولون في آخر
 كل صوت « يا مواليد » ، إشارة إلى ساداتهم ، ثم استعمله المعداديون وأحدوا
 فيه حتى عرف بهم دون محترعيه^(٢) . ومن أشهر أمثلة مواليد قول القائل :

(١) صفحة ٥٣٢ القصة .

(٢) بلاغة العرب في الأدب ، المذكور ص ٢٢١

يا دار أين للوك أين القرس
فالت ترام ريم تحت الأراسى المدرس
أين الدين رعوها بالقنسا والترس
سكوت بعد النصاحة ألتهم حرس
وقول الآخر :

يا عد انكى على فعل للماعى وروح
ديا عرورة نجي لك فى صفة مرك
هم فى حدودك أوك آدم وبعده روح
نرى حولها على شط المحور وتروح
وقول ثالث :

الأهيف الى سيف اللخط حارحدا
رشي رى منهم قطع به حوارحدا
بيده سقفا الطلا يسلا وجارحدا
أهين هى لوعتى فى الحب يا وعدى
همره ككوانى وحيرى على وعدى
يا حل واصل وواى بالمى وعدى
من حر هجرى ومن فار الجوى رحنا

٢ -- كان كان

هذا نظم لو قدر له أن يرى إلى مستوى الأوزن القديمة أصبح أن يسمى
بطوراً فى الأوزان الشعرية ، واسكنه كما يقول مؤرخو الأدب قد اتحد فاساً بنظم
الحكايات والحرافات ، ولم يطرقة من الشعراء المشهورين أحد ، وإنما كان ميران
الأدب الشعبى ، يتناول الناس فى لمقطوعات الصغيرة التى تعرض للأمور النافذة ،
والتي لم تستحق أن يروى بها الرواة أو يعموا بدراستها . وقد حدثوا أن هذا الوزن
قد شاع بين البغداديين فى عصور متأخرة ، بدأ بعض الماظمين فيها يتحللون
من بعض قواعد الإعراب . وقد ارتقى هذا الوزن قليلاً حين جاء الإمام
ابن الجوزى ولواعظ شمس الدين ، فطما منه الحكم ولواعظ فى القرن السادس
والسابع الهجرى .

وهذا الوزن كما يصفوه وكان يدل على ذلك أمثله المشهورة مما لا يراعى فيه
روى خاص ، بل لكل شطر روى بعينه وقد كثر فيه ذكر عذرة « كان وكان » .

و يظهر أنهم كانوا يطقون بها (كَنَ وَكانَ) ليسمح هذا مع ما قالوه عن ذلك الوزن . فهو وزن لم يتحمل فيه ناطقه من بعض فواعد الإعراب خشب ، بل من قيود القافية أيضاً . وإذا صح ما روى عن هذا الوزن من أن شطره الأول يخالف الثاني في المبران ، نستطيع أن نعدّه بطوياً في الأوزن العربية . ونحن حين نحلل الأمثلة التي رويت لهذا الوزن نرى أن الشطر الأول يشع دائماً وزن البحر المحمّث دون أن يصيبه أى تغيير ، في حين أن الشطر الثانى يشبه بحزوه الرجز مع بعض التعمير في القافية ، مما يلائم إسكان أواخر الكلمات ، ذلك الأمر الذى شاع في بعض هزون الشعر في المصور المتأخرة . ومن أذهر أمثله قول القائل :

فم يا مقصر مصرعٌ قل ان يقولوا كانَ وكانَ
لغير نحوى الخوارى فى البحر كالأعلام

فحين نرى أن الناطق قد حمل حمزة « أن » في الشطر الثانى همزة وصل ، مع تقصير المطلق بكلمة « كان » الأولى إلى « كَنَ » ، كذلك نرى أن الشطر الثانى والراسع كليهما من وزن محزوه الرجز ، غير أن الشطر الثانى قد خلق قافيته صفة التدييل وهى زيادة صوت ساكن ، أما الشطر الرابع فلا فرق بينه وبين محزوه الرجز إلا في إسكان الآخر ، ومن أمثله قول بعضهم :

يا قاسى القلب مالك تسمعُ وما عندك خبرٌ
ومن حرارة وعطى قد لانت الأحجار
أفريت مالك وحالك فى كل ما لا ينفعك
ليتك على دى الحال تقنع عن الإصرار

وهكذا نرى أن الوزن لس محترعاً وإنما هو مزيج من بحر ين متقاربين . مع مراعاة ما يناسب التحلل من الإعراب ، ولهذا قالوا إن قافية هذا الوزن

حادث دأب سر دوة وب كمة لآخر . وهي وفيه كانت معروفة في شعر القديم .
ولكنكم كانت صيغة الاستعمر كفوف مهن من ربيعة :

حلت ركاب المعى من وان في رهط حسن ثقل موسوف

٣ — القوما

هذا صيغة غير معربة ولا تراعى فيه قواعد الناحية كما وصفها أمجد ، وقد
وصف مؤرخو الأدب هذا صيغة « مستعملين فعلان » ووقد حركت
الفون في « فعلان » لأصبح « من يحرك » و« مستعملين فعلان »
لا يعدوا أن يكون محروك . و« مستعملين » « مثليه إلى » « مستعملين »
مثل « محمول » ، ثم يمكن حركه يسجد مع ما شاع في هذه المصنوع من
التخلص من حركات الإعراب

ويحدثه أرواق « القوما » قد شاع بين المعددين في يدونه العربية ،
واستخدموا هذا ثمر في مصر داء السحور في رمض ، وأن عطف « القوما »
قد اشتق من قول المجر « قوموا تسحر قوم » ومثل هذا القول « ثور قد
حاه صحيح للركيب وأخرج عن قو عند المجد في شيء ، بل ما شاع عن قواعد
المروصين لأنه من وزن محروك آخر « ليس من وزن المعهود في « القوما »
والأوحده « قوموا تسحر قوم » « وليس بعيب سر هذه التسمية بقدره يندى
المصر انتهى دغ فيه هذا النظم . فيكاد يجمع مؤرخو الأدب على قصة لا تنس
من إيرادها . وهي أن رجلاً يدعى « أ » نقطة « كان يحيد هذا البطر في سحور
رمضان ، وكان خيفة الدصر في أوج الفرس الدرس المحجى بطرب لهو « محب
بنظمه ، فعمل للرجل مرتبة سنو ، فقامت « أ » نقطة وكان له علام يحيد أيضاً
هلم « القوما » ويظهر منه « رادش » حرف اختيفه ثوت به ، فجمع بعض العبدان
ووقف معهم خارج قصر الخلافة في ليلة لأولى من رمضان ، وأخذ من بصوت

حبيب طرب به الخليفة، ثم كان أن احتقر العبد، قوله:

سعيد السدات لك سكك عادات
أنا ابن أبي القصة تعش أي مدامات

وهذه من حبيبه العصر قد نعت به فحصره وحجم له، وجعل له صعب
ما كان لأبيه وليس في هذه. وانه ما حمد على اشك في صحتها. لأن نظم
« القوما » كان مأثورة في القرن السادس هجري وما بعده. غير أنه حين نظر
في هذه البيت رحمه قد دوا، فهو محتله في كتب لأدب، فحسباً ر
مكتوب على صورة بـ مع تقي في فـ بـ أم بـ القصة بـ بـ العبد،
وليس فيها ما يحب هو عند العامة لا ما بين ممتد أو حرار كثر.
العبد في كلمة « نى » ثم صورة لأدى بـ بـ عدى بـ بـ

سعيد السدات لك سكك عادات
أنا ابن أبو نقطة تعش أي مدامات

والمعنى أن السدات لك سكك عادات، في هذه القصة بـ بـ العبد، وصورة
للعبد، وظهر أن السدات لك سكك عادات، في هذه القصة بـ بـ العبد،
مع باقي الأشرطة.

فحين نرى من وصف العروصين أن النظم غير جديد، وإعما هو مجزوء
حرفي صورة عابيه، وكل ما فيه من جديد سرحه بـ بـ العبد، في القصة بـ.
والمعنى أن السدات لك سكك عادات، في هذه القصة بـ بـ العبد،

من حبيبه السدات لك سكك عادات
ما زال برك يزيل على أقل العبد
ولا شدة عادات في صورة وفه وشد

على أن بعض المؤرخين يرون « للقوما » طريقاً آخر يتلخص في أن هذا النظم نوعين : الأول مركب من أربعة أشطر ثلاثة منها قد اتفقت ورثاً وقافية والرابع يحىء أطول وزناً وهو مهمل غير قافية ، أما الثاني من نوعي القوما فيتكون من ثلاثة أشطر مختلفة الوزن متفقة القافية أولها أقصر من الثاني والثالث أقصر من الثالث ، ^(١) ولكنا لا نكاد نطهر لهدين النوعين بأمثله في كتب الأدب .

٤ — الدوييت

هذا وزن يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي صالح اعظم اللغة الفارسية ، واستمارة بعض الناطقين باللغة العربية الفصيحة في النادر من الأحيان . ولهذا النظم خصائص بعضها يتعلق بالوزن ، والبعض بالقافية أما ما يتعلق بالقافية فهو أثر محته حين تعرض للقافية ونظوماتها . أما الوزن فهو كما ترى ليس ورثاً محترفاً ولكنه مستمد من اللغة الفارسية ، ولا يصح أن يعد نظوراً في أوزان الشعر العربي . وقد وصفه العروضيون بأنه :

فعلن متفاعلين ضولن ضِلن

وقد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى في بعض الأحيان . على أن الرواة حين ضربوا لنا أمثلة لما يسمى بالدوييت قد جاءوا لنا ببعض أبيات منحرفة عن الانحراف عن هذا الوزن مثل قولهم :

روحي لك يا زائر الليل هذا يا مؤسس وحدتي إذا الليل هذا
إن كان قراقنا مع الصبح بدا لا أسمر بسد دالك صبح أندا
فنحن رى في هدين البتين أن « متفاعلين » في الشطر الأول ناقصة .

(١) الدكتور صيد ٢٢٢ خلاص حلاص الأثر في أعلى نقرن الحادى عشر ح ٨

كذلك قول القائل :

لو صدق روح دمع عبي عرفاً أو صادق نوعي الخليل احترفاً
أو حنت الحال ما أحمله صار دكا وحر مومي مصفاً
فالشر الأخير من هذين البيتين يحلف الوزن الذي وصفوه

كذلك قول القائل :

يا من سار بحه قد طمأ والصارم من الحظاظه قطعاً
ارحم دعاً في سه قد طمأ من حلك لا يصيبه قط عما
ولا بد في الشر الثالث من هذين البيتين أن تقصر البطق بحرف الجر « و »
حتى يسعهم الوزن ويسير مع باقي الأشرط .

وبما جاءت فيه التعميلة الأخيرة من البيتين « فعلن » بدلا من « فعلن »

قول القائل :

أصحت متيماً حريفاً بالي مصنى وقد تغيرت أحوالي
يا جمع شوامتي ويا عدلي قلوا عدلي فليس قلبي خالي
والحق أن هذا الوزن لم يشع شيوعاً كافياً في اللغة العربية حتى يصح ما لوفاً
بين الناس ، بل لم يرو أن شاعراً مشهوراً قد احتضنه بصيب وافر من شعره .
ولهذا لم ترو له إلا مقطوعات قصيرة قليلة ، وأغلب الظن أن الباطنيين قد حاولوا
لتفكيكه ، وإظهار البراعة والمهارة في العظم من أي وزن حتى ولو كان أجنياً عن
أوزان الشعر العربي ، ولهذا لم يلبث أن اندثر فيما اندثر من أوزان غير مألوفة
ولا شائعة ، إذ لا تستيفه الأذن العربية ، ولا تستريح إليه . أما في « الدوييت »
من تنوع القافية فقد استخدمه المتأخرون من الشعراء ، لكن في وزن عربي
معروف . فالشعراء من العرب قد ألفوا نظام القافية في الدوييت ولم يألفوا وزنه ،
فاستعارتهم مقصورة على نظام القافية دون الوزن . ولفظ « الدوييت » مكوكة

كمنوع من أجمع الورى العربي الأشعر . فويل السسنة وولدميت أو احتصر
وهو وليد ، وحب ألا تعرض للورى ، سمحت ، المحبين ، لا حين أشيع شيوعاً
كافياً لتستريح به لأداس ، وذلك حين يطأقه كثير من الشعراء ، وطمثون إياه
وأحد بورى السلسلة من هم إلى بيت السحور بهيمة التي حدثوا عنها
أما هذه هـ . من فحشه في موعدها أندولت وسرى كل هـ . في فصل
القافية وتطوراتها .

٦ الموشحات

الموشحات من فن قديم أشعر ، التي سرحدت في العصور المتأخرة ، وقد
رأى الشعراء ، من قديم ، دور ، الشعر ، في أسرارهم من أثره طاقى الخط
القديم . وقد كان من الممكن أن يها الموشحات حدث جديد ، وقد في الأمر
العربي بولاً أن ما من أحد لا يدرك ، وبقية ، فموضوعات الموشحات
ومعها ، فكذلك يكون من موضوعات وهي التي طاقى أسرار الأقدمين
مطعم الموشحات قد قصد موضوعات على ألبان اليهودية في الشعر من
سقوطهم من على ودرج وهذا ، وهو ذلك . وقد قد الموشحات أن مطم
في سرحدات أو قصص ، وقد حدثت كل حدة في لأدب العربي ،
وسكانت شجرة من من سمع مدحاً من كل جهة

أما سر سبب الموشحات فهو شبيه ، من ح أو الفلاحة حين مطم حلتها
من الأوز وواحد ، على - في حين وثرب موهب ، حيد من طاهر حين يظم
العقد من أجمع بحسنة من لأحجار الك به برت ح ، به رسد بر حبه دولة ،
وقد بدأ ثلاثين من نوع ثم ثلاث من نوع ح نوح واحد من نوع ثاث ،
ويترك هذا البطء خاص حتى نهاية العقد أو الفلاحة . وهكذا الموشحات بدأ
المطعم فيها وزن حصر ودينية حصة ، ولا ككاد مطم منها أنشراً ، حتى يلقن

إلى وزن آخر وقافية أخرى ، ثم يعود بعد قليل من الأشطر إلى القافية والوزن اللذين بدأ بها . وتكرر هذه المغيرة في الأوزان والقوافي ، خاصة بنظام خاص حتى ينتهي الموشح . وهذا هو وجه الشبه بين الموشح الذي تشبع به المرأة وقد صفت حياته من المأثور والحومر في ساسق واسجام

أما نشأة الموشحات فقد اضطرت فيها الروايات بعض الاضطراب ، واختلفت في شأنها مؤرخو الأدب بعض الاختلاف . فبهم من يسبها إلى رجل لا سكا يعرف عنه إلا اسمه هو « مقدم بن معاذ القريبي » أحد شعراء الأمير عبد الله بن حسن المرواني في بلاد الأندلس ، وعلى رأس القائلين بهذا أن حلدون في مقدمته على أن اسم هذا الشاعر لم يسلم من التحريف ، فقد روى عدة روايات ، فقرأ في فوات الوفيات^(١) محمد بن محمود أو ابن حمود القبري الصري ، وفي نسخ الطيب في الكلام على الموشحات فلا عن ابن حلدون « مقدم بن معاذ القبري » !! بل إن طبعات مقدمة ابن حلدون تختلف بعضها عن بعض في صحة هذا الاسم .

ومن هناك ندرك أن نشأة الموشحات تكاد تكون مجهولة ، لأنها لم تجد اتفاقاً بين الروايات حتى ولا في اسم من نسبت إليه الموشحات .

على أن من مؤرخي الأندلس من يزعمون أن أول من نظم الموشحات هو ابن المعتز الذي توفي في أواخر القرن الثالث الهجري ، ويروون له موشحاً مطلعته :

أيها الساق إليك المشتكى قد دعوتك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرة
وشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

حبيب الدق إليه واتسكا وسقاني أربعا في أربع
وان المعتبر كما سرف من شعراء المشرق نحن إذن أمام روايتين إحداهما
نسب الموشحات في شأنها إلى بيئة الأندلس ، والأخرى نسبها إلى بيئة
لمشرق ، وأصحاب الرواية الأولى يؤكدون لنا أن ابن عذرة صاحب العقد
الفريد الذي توفي في ٣٢٨ هـ قد تنفذ في الموشحات على مبدعها في الأندلس
« مقدم ابن معاني المبرري » ، أي أن « مقدم بن معاني » هذا ، كان يعيش في
أواخر القرن الثالث الهجري ، مثل ابن المعتبر . وهكذا يرى أن الروايات تكاد
تجمع على أن بيئة الموشحات كانت في أواخر القرن الثالث الهجري ، ولكنها
تختلف في صاحبها وفي بيئته . ولكنها لم يقرر بنصوص الموشحات صحيحة النسبة
إلا في أوائل القرن الخامس الهجري على يد عبادة القزاز شاعر الممتصم بن صمداح
صاحب المرية في بلاد الأندلس . سر إسن ما يريد على قرن من الزمان بين
تاريخ شأنها ، وظهورها محققة النسبة ذات نصوص معروفة مملوءة في معظم
كتب الأدب . وقد ذكر الأعلام الطيوسى أنه سمع أبا مكر بن زهر يقول : كل
الوشاحين عيال على عبادة القزاز . وليس يصح تحقيق البيئة التي نشأت فيها
لموشحات ولا أول من نظمها فندر ما يصيبنا معرفة أين نمت وترعرعت وكثر
ناظموها ، ولا راع في أن بيئة الأندلس كانت التربة الصالحة التي نمت فيها
الموشحات حتى أصبحت فناً من فنون الشعر بطرقه كل الشعراء . ويجب به كل
الناس الخاصة منهم والعامه . وقد شمل هذا الظلم كل أنواع اللهو والتسلل أول
الأمم ، ثم تمتد في نفوس جميع الناس حتى أصبح نوعاً من أنواع الشعر العام .
نظم على أسلوبه الحكماء والفقهاء في الوعط والحكم ، ومنهم التقي المشهور والصوفي
لقروم محيي الدين ابن عربي في أواخر القرن السادس الهجري وأوائل السابع .
وقد دعا إلى انتشار الموشحات وإعجاب الناس بها عدة عوامل ، منها ما يرجع
إلى القائلين أنفسهم ، ومنها ما يمكن أن يعمى إلى الفنانين والمحتنين ، وأخيراً وليس

آخر اسجد هذا العظيم مع كلاء العمة ، وتخلله من بعض قواعد اللغة الفصحى
ولا سيما في لأعراب

فقد بدأ الشعر ، سأمون من لفظ عني ، ويره القصائد الفديحة التي تمارم فيه
الأورن والهواي ، ورغمو في المحدث والقويح ، فصادفت أموشيت هوى في
نفسهم ، وفعلوا عديدا من رغبة العدم والنجس فاموشيت صوب وأسر ،
لا مبد مؤسسي مدح وبعده ، بل من في ثوب من اسم في احد ، ولا يكاد
يعي معنى من موشح حتى يكون قد شاع رغبة الفمية موسيقى معدده انصاف
معددا لأمر في ثوبه فمقد صوب في موشح ب وستر اخوا سباعا ،
لأن سجد مع سيمو في سكب أو ح السكب في عاب الأحمس ، كما
اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالها ، لا سيما في حاتم ، وقد شاع بعض
منهم في حاتم ، حسن السمة موشح موشح في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
وعلى بعض في حاتم في حاتم من حاتم ، فسمي في حاتم ، لا سيما في
أواح أو السام في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
والثاني ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
بحكم حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
موشح على حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
موشح ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
وقد مدحت مع حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
مدعى حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
الخامس ، وقد مدحت حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
يشجع الحامين والمحدثين ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،
بم برؤي أب الشكيب أو بكر من حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ، لا سيما في حاتم ،

سرقطة وأتى بين يديه موشحته التي ساءت بقره (حر) لعل أيدى حر (والتي
حتمها بقوله :

عقد الله راية النصر لأمير لعل أيدى مكر

فما طاق ذلك سمع أن يفتت صريح - وحره وشق شدة، ومن ما أحسن
ما بدأت وما حسنت، وحذف لأن بعضه لا تسمى من جهة لذاره إلا على
الذهب، وفي حكمه سوء الموهبة وحسن من جعل ذهباً في موهبة شيء
ولم يوحى من راحة القوى بالمطهر قد اشتمت على صفات هامة،
سبب من في صفه تعاقبه بظهوره - كما أن موشحت لهم ما صدر على بعض
الأدب القديمة كالامل في عاب لأحيين، ووجه من بعض الجرح
والسريع ولذته بوالسبط، من ظهور موشحت قد اشتمت أن ما حسنت
على الألف القديمة، ثم ظهرت وردها في بعد وهي في شدة، من موشحت
من سراجين بطم الفقيه فقط، ثم سأل انصور أو - أو - ولا أن من
من ذكر منه من موشحت التي حلت في بعض الأدب القديمة
المرسل :

هو من سبب شعر شديدة :

هو دري صبي مخي أن قد غنى فب ص ص حبه عن مكس
هو في حر وحقق مثل ما لعبت ربيع الصبا بالقبس
وقد سج على موهبة - من أدب من اعطيت فب موشح لمشهور :
حادث العيث بد العيث هي يا رمن لوصل بالأندلس
لا يكن وصيتك إلا حلف في الكرى أو جلسه المختص

المديد :

موشحة ابن التماسي :

قر يهودي العيس - مهر الأنصار مد طهر

آمن من شبة الكلف
ذبت من حبيبه بالكلف
لم يزل يسعى إلى تلقى
ركاب الدل والصلف

الحفيظ :

قال ابن الخطيب :

رب ليل ظفرت باليدِ ومحوم السماء لم تدرِ
حفظ الله ليلنا ورعى أى شمل من الهوى جمعاً
عمل الدهر والرقيب معا ليت نهر النهار لم يجر
حكم الله لى على القجر

السريع :

موشحة ابن الصاوى

ما حال صب ذى ضنى واكتئاباً أمرضه يا ويلناه الطيب
عامه محومه باجتناباً ثم اقتدى فيه الكرى بالحبيب
جفا جفونى القوم لكننى لم أيكه إلا لفقد الخيال
وذو الوصال اليوم قد غرنى منه كما شاء وشاء الوصال
فليت باللائم من صدنى بصورة الحق ولا بالحال

المتقارب :

موشحة أى الحسن بن الفضل :

أوا حسرتى لزمان مصى عشية بان الهوى وانقصى
وأفردت بالرغم لا بالرضا وست على جمرات المعصى
أعاقى بالعكر تلك الطلول وأتمم بالوم تلك الرسوم
ومن الموشحات ما جاءت بمص أشطره من وزن قديم ، والأخرى من

ورن لا يعرفه أهل العروس ولا بقروبه في لأشعار القديمة مثل ، اس مؤهل
في قوله :

ما العيد في سطة وطاق
وإنما العيد في التلاق
وشم طيب
مع الحبيب

في هذا الموشح يرى الأشرط الطويلة من مجمع السيط ، أما الأشرط
القصيرة فكل منها عبارة عن تفعيلة واحدة من عجيل الرجز وقد أحصاها التذييل ،
أى أن « مستعمل » صارت « مستعملان » ، وهذه التفعيلة كثيرة الورد
في الموشحات ، قال صبي الدين الحلبي :

شو حبيب الليل عن بحر الصباح
وذا للعالم في جيب الأفاح
أيها الساقون
لؤنؤ مكنون
ودعانا للبدد الاصطاح
طائر ميمون

فالأشرط الطويلة هنا من بحر الرمل ، أما القصيرة فوزنها « فاعلن مفعول » ،
وذلك ورن حديد لا عهد لأهل العروس به في الأشعار القديمة .
وقول القائل :

كللى باسحب بيحان الربا بالحنى واحلى سوارك منمطع الحدول
فالأشرط الطويلة من محزوء الرجز ، أما الفقرات « كللى بالحنى » وأمثالها
فكل منها عبدة عن تفعيلة « فاعلن » التي سبدها في أكثر من بحر من البحر
القديمة .

أما الموشحات التي رويت حديثة في أوزانها حديثة في نظام قوافيها فكثيرة
سكتي بالتمثيل لها ، قال عمادة القزاز .

نذر تم شمس حنى عصن بقا ملك شم

ما أتم ما أوصا ما أورقا ما أتم
لا حرم من لحا قد عشا قد حرم
وقول الأعمى الطليطي :

ضاحك عن جانب سافر عن بدر
ضاق عنه الزمان وحواء صدرى

وكل مث لأورن وبن يدب حده ، لا يخرج عن روح العلم لدى
سلك لأورن له ، ولدى ثمره به ، قد تسميه الأذن العربية
وترج ، ولا يرى فيه حده ، قد تسميه الأذن العربية .
وهذا هو مرقون صاحب النظر في صدقة موشحات وأوزانها وموشحات
تقسم من جهة أخرى إلى قسمين قسم لأبيها وبه اسمع وعده
الدوق كما في أورن الشعر ، لا يخرج فيه إلى ورها تفرق له وص وهو
أكثرها ، وقسم مصحوب له من السج معكك المظ لا يحس الدوق
محته من مقه .

قد أرحم ابن سناء ذلك محه ور موشحات إلى ذلك لدوق العلم ، وإلى
ذلك الروح الذى يسود كل ور ع إلى حى ذلك لدى يعى على أسنة الممة
فبدأ بطر إلى الموشحات وأوزانها تخطر أهل الموص ، رأى فيها اعدد
والعرب ، في حين لو فسد نفيس الأذن العربية وما تفرج به وما أفته
في اورن القديم لم حد فيها ، لا معوده الأذن العربية ، ومات إليه في نظام
نولى المقطع غير أنه من الحق أن يقب إلى الصفة التي شعت في موشحات
من قصير أشعرها حتى صدرت في بعض لأحيان عدة على معينة واحدة ، بعد
تطو أ حديثاً يستعمل مع اميل لعم الذى شع في العصور الإسلامية من كثرة
النظم في الأوزان المحرومة وما يشبهه .

وعن حين سمرض الإيتاج الأذى لدى روى لما عن مشهورى الشعراء

الأندلسيين في القرن الخامس الهجرى وما قبله أمثال ابن هبى الذى توفى ٥٣٦٢
 وابن دراج القسطلى ٥٤٢١ وابن برد الأصغر ٥٤٣١ وابن زبدون ٥٤٦٣ والوزير
 ابن عمار ٥٤٧٩ وابن الخداد ٥٤٨٠ ، لا سكاذ بطفر لواحد منهم نأثر في الموشحات ،
 مما يدل على أن الموشحات وإن عرفت في عهدهم لم تكن من الشيوع بحيث
 يتداولها أمثال هؤلاء الشعراء ، أو لم تسكن قد حلت من الإنتاج الأدبى صرنة
 سبق شهرتهم ، بل كانت منصورة على الأدب الشعبى وبحال الموهو والمجون . وقد
 رأى كل من هؤلاء الشعراء نفسه أسى من أن ينظم فيها أو يشتهر بها . ولعلهم
 قد حاولوها في النادر من الأحيان ، ثم طمت آثارهم الأدبية الأخرى على ما نظموه
 من موشحات وكل أو تلك الدين روت لهم موشحات في القرن الخامس الهجرى
 من المعمورين الذين لا سكاذ يعرف عنهم إلا أسمائهم ، والذين لم يصلوا شهرتهم
 إلى صرنة من ذكرنا من الشعراء .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن أرمي عصور الموشحات كانت بين أواخر
 القرن الخامس الهجرى وأوائل القرن الثامن . وقد روى أن لسان الدين بن
 الخطيب الذى توفى ٥٧١٣ قال في معرض الموشحات :
 « وما قلته من الموشحات التي امرؤ باحترعها الأندلسيون وطمس
 الآن رممها » (١) .

رب ليل طفرت بالندى وبحوم السماء لم ندر
 على أنه لم يكذب بدأ القرن السادس الهجرى حتى كانت الموشحات قد استقرت
 في نظامها ، وحلت الموضة اللاتفة بها ، وحتى كان كل الشعراء يطرقونها ويقبلون
 عليها ، وحتى كان حكام الأندلس يثيرون عليها ويشجعون النظمين بها . يدل
 على ذلك أن ابن سناء الملك الذى توفى ٦٠٨ هـ قد ألف كتابه دار الطراز في صناعة
 الموشحات وأبواعها ، وفيه جمل للموشحات أصولا وقواعد يجب أن تراعى

(١) تقع الطيب جزء ٤ صفحة ٢٢٥

في نظمها ، وإلا لا يسمى موشح موشعاً . فهو في هذا الكتاب يحدثنا أن الموشح أقعلا وأبياناً ، ويحدد عدد كل منها ، ثم يسمى موشح الذي بدأ بالأفعال الموشح الكامل والذي بدأ بالآيات الأفرع . أما الأفعال على حد تعبيره فهي تلك الأجزاء المؤلفة التي يلزم فيها أن يكون كل فعل متفقاً مع نقيض في الوزن والقافية وعدد الأجزاء ، ولآيات هي تلك الأجزاء المؤلفة التي يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع نقيض آيات الموشح في أوزانها وعدد أجزائها لا في قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت مخالفة لقوافي البيت الآخر ثم يرى أن الفعل يتكرر ويتكرر في الموشح الثام ست مرات وفي الأفرع خمس مرات ، والبيت لا بد أن يتكرر في الثام وفي الأفرع خمس مرات على ألا يرى المشهورين من الذين قد التزموا هذا العدد موشحة حسان الذين من الخطيب المشهورة

حادثك العيث إذا العيث هي يا ربما الوصل بالأندلس

قد اشتملت حسب رواية نسخ الطيب على ١١ فعلاً وعشرة آيات (١)

ولا ناس لها أن يذكر موشحة ابن سهل التي سيج على مواها من الخطيب وغيره من المشاركة والمعارفة ، وهي التي التزم فيها العدد المذكور في كتب ابن سناء الملك (٢) .

هل دري طلى الحى أن قد حى	فب صب حله عن مكسور	فعل
فهو في حر وحق مثل ما	حمت رنج الص باقوس	

* * *

يا بدوراً أطلعت يوم النوى	عرباً تلك في مهج العوز	بيت
ما لقي في الهوى دس سوى	منكم الحمن ومن عيبى البازر	
أحتق اللذات مكلوم الحوى	والندادى من حيبى بانفكر	

(١) حزم راجع ١٩٨

(٢) نسخ الطيب حزم راجع ٢٢٢ -

كأنا أشكوه وحدا سما	كالرما بالعارض المسحس	فعل
يد يقيم القطر فيها مانعا	وهي من سهجتها في عرس	

عاب لي عاب بالتؤده	ذني أهديه من حاف رقيق	بيت
ما رأنا مثل نمر مصد	أقعوانا عصرت منه رحيق	
أحدث عينه منه المررد	بفؤادي سكره ما ين يعيق	

فاحم الحمة معسول المي	أكحل اللخط تنهي العس	فعل
وحبه يتلو الصبحي متجا	وهو من إعراسه في عس	

...

أيها الدائل عن ذلي لديه	لي يعنى الدب وهو المذب	بيت
أحدث شمس الصبحي من وحيته	مشرفا لقص فيه مغرب	
دهمت أدمع أحماني عليه	وله حد بلحظي مذهب	

...

يطعم النذر عيه كبا	لاحظته مفلتي في الخلس	فعل
ليت شعري أي شيء حرما	ذلك الورد على المخرس	

...

كأنا أشكوا إليهم حرق	عادرني مقلناه دها	بيت
ترك الخطاه من رفق	أثر الحمل على صم الصفا	
وأنا أشكره فيما بقى	لست ألهاء على ما أسفا	

...

فهو عندي عادل إن طلعا	وتدولى مطلقه كالخرس	فعل
لنس لي في الحب حكم بعد ما	حل من عني محل العس	

منه لئلا نحدثني اضطراماً	يلتطى في كل حين ما يشاء	بيت
وهي في حذيه رد وسلام	وهي صر وحريق في الحشا	
أتق منه على حكم العرام	أسد العاص وأهواء رش	

...

قلت لما أن نسدي مصفا	وهو من الخطاه في حرس	هل
أبها الآحد قلى مصفا	احمل الوصل مكان الحسن	

...

في هذه الموشحة سمط أن كل فصل مكون من جزأين ، وكل بيت مكون من ثلاثة أجزاء ، كما ملحظ على جميع الأفعال في الوزن وهو من بحر الرمل ، وفي القافية . أما الأبيات فقد اتفقت في الوزن وهو بحر الرمل أيضاً ، ولكم احتلقت في القوافي . واتفاق الأفعال في هذه الموشحة مع الأبيات في الوزن ليس إلا مجرد مصادفة ، فلا يشترط في الموشحات أن تتفق أفعالها مع أبياتها في الوزن ، بل العالب أن يكون وزن الأفعال معاً بوزن الأبيات .

وقد يكون القفل مركباً من أكثر من جزأين ، وقد ذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية ، وقد صرب أمثلة في كتابه قفل مركب من ثلاثة أجزاء ومن أربعة ومن خمسة ومن ستة ومن سبعة ومن ثمانية ، ويمكن الرجوع إلى هذه الأمثلة في الكتاب المذكور . وإما الذي نلاحظ على هذا التقسيم أن كثرة أجزاء القفل تشعباً بالتشعب في النظم ، وفقدان التردد الموسيقي الذي ترتاح إليه الآذان . فانظر مثلاً إلى ذلك القفل المكون من ثمانية أجزاء :

على عيون العين بعي الدراري . . من شعب . . بالحب

واستعدت المذاب والتذحات . . من أسف . . وكرب

يرى القبل قد قد شئت من موسيقاه وطالت الفقرت على السمع ، حتى كاد أن يسي كيف لدى به وكيف انتهى والسمع سطر في الشعر إسراراً إلى تردد القوافي ، حتى تتحقق السمع الموسيقى الذي هو شرح أسس في الشعر العربي و يظهر أن الوشاحين قد رعبوا أخيراً في إعطائها البراعة والمهارة في عدد الأجزاء ، ويكلموا في هذا نوعاً من الصناعة يُعَدُّ به عن السمع موسيقى . وهذا راجح أن تعدد الأجزاء في القمل الواحد يعرف في المصور الزهية لموشحات ، وإنما جاءت حين دخلت الصناعة والتكلف في بعضها . وما يقال عن تعدد أجزاء القمل يمكن أن يقال أيضاً عن عدد أجزاء البيت الواحد ، فقد ذكر ابن سناء الملك أن البيت الواحد قد يكون مركباً من ثلاثة أجزاء وهو الشفع في الموشحات ، وأكثر ما يكون البيت مركباً من خمسة أجزاء . والجزء من البيت قد يكون مفرداً وقد يكون مركباً من فربين أو ثلاث فرب . ومثال البيت المكون من فربين في كل جزء من أجزائه الثلاثة هو :

أقسم	عـدري . .	فقد أن أعكف	بيت
على	حـسـر . .	يطوف بها أو طف	
كـ	نـدري . .	هـصـب الحشـي عطف	

قهر [إذا ما ماد في محصرة الأثراد رأيت الأس نوراه قد ماس

وليس من الضروري أن توضع قواعد مصبوبة دقيقة لعدد الأجزاء وما يمكن أن تتركب منها ، لأن مرجع كل هذا الذوق العام ومراعاة التردد الموسيقي بصورة واضحة للسامع ، يحس معها أنه يسمع شعراً مطوياً فيه موسيقى وفيه نظم . والمهارة في تعدد الأجزاء مرجعها ذوق الشاعر وميله الخاص ، مثلها في هذا مثل محاولة بعض الناطمين شطير بيت أو بيتين من الأبيات القديمة المشهورة في صورة موشح كما فعل ابن نبي في قول كشاحه .

يعولون نب والكأس في كف أعيد وصوت الثانی والثالث على
فلت لهم إن كنت أصبرت نومة وأصبر هذا كله سدا لي
فعل ان في هدير النين في صورة موشح وقال .

قالوا ولم يقولوا صوابا

أفنت في الجون للشباب

فقلت لو نويت مقاما

والكأس في يمين عزال . والصوت في الثالث على . لنداء

وقول صبي الدين الحلبي من موشح صمعه شعر أبيات لأبي نواس .

وحق الهوى ما حلت يوماً عن الهوى ولكن نحي في الحجة قد هوى

ومن كنت أرجو وصيه قتلى نوى وأصوى فزادى بالقطيعة والنوى

ليس في الهوى عجب من أصابي المصـبـ

حامل الهوى من ستمره الطـمـر

وقد طلت الموشحات في القرن التاسع الهجري وما بعده حتى الآن ، مما

يساوله شعر الشعراء أحياء في مجال اللهو والمجون ، أو على الأقل في مجال غير

حدي ، فلا سطموها في مدح الملوك أو رثاء العظماء . وجميع من سطموا في

الموشحات بعد القرن الثامن الهجري ، معظمهم مقادير السافين من الأندلسيين

إذ لا يرى لهم حديثاً في هذا الفن من الشعر ، وإنما يعتمد الناطم سهم إلى موشحة

قديمة يعجب بها ثم يسج على منوالها

٧ — الزجل

يرى ابن خلدون في مقدمته كيف انتقل الطم من الموشحات إلى الأزجال

فيقول ^(١) « ولما شاع من التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته

وتسمي كلامه وترصيع أحزانه ، تسحت العامة من أهل الأمصار على مواله ،
 ونظموا في طريقته بلغة المحصرة من غير أن يتروا فيها إعرافاً ، واستحدثوا
 فكاً سموه بالرحل والترم العظم فيه على منحهم إلى هذا العهد ، فاءوا فيه بالعرش ،
 واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعملة . وأول من أدخل في هذه الطريقة
 لرحلية أبو بكر بن قزوين ، وإن كانت قيت قبله بالأندلس ، لكن لم يظهر
 حلاها ، ولا اسكت معيها ، واشتهرت رثاقتها ، لا في زمانه ، وكان أهد المثمين ،
 وهو ، مام الرحلين على لإطلاق . ثم دعوى في موضع آخر من نفس الفصل
 « وهذه الطريقة ارحية لهد العهد في العامة بالأندلس من الشعر ، وفيها
 نظمهم حتى يسلم ليظموها في سائر البحور الخمسة عشر . سكن بعضهم العامة
 ويسمونه الشعر الزجلي » .

فمن يرى من هذا أن الرحل شعر نظام بلغة العامة ولهجة كلامهم ، لا يراعى
 فيه قواعد الإعراب ، ولا الصيغ الصحيحة للكلمات ، بل نظمونه من الكلام
 الدارج وأماط الكلام العادي الذي يدور بينهم في حديث ، على نحو ما هو
 شائع حتى الآن في العربية . وقد علمت الأرحل من البحور القديمة ، ومن
 أوران جديدة مشتقة من الأوزان القديمة ، وتشارك معها في الروح الموسيقى
 العام الذي تنظم كل كلام منظم في اللغة العربية . فلهذا الأرحال منذ القرن
 السادس الهجرى هي لهجت الكلام التي احتلقت بين البدث في نواح كثيرة
 من الناحية الصوتية ، وصيغ المفردات ، ونحير الألفاظ . ولهذا يصعب الحكم
 على تلك الأرحال القديمة والتمييز بين الحسن فيها والقبيح ، بعدما عن زمان هذه
 الالهاجات وبيئاتها . وفي هذا المعنى يقول ابن جلدون « واعلم أن الأدواق في
 معرفة البلاغة كلها إنما تحصل لمن عايط تلك اللغة ، وكثر استعماله ، وعاطفته
 بين أحيائها حتى يحصل ملكتها كما قناه في اللغة العربية ، فلا الأندلسي حير
 بالبلاغة التي في شعر أهل المغرب ، ولا المعري بالبلاغة التي في شعر أهل

الأندلس والشرق ، ولا المشرق بملاغة التي في شعر أهل الأندلس والمغرب ، لأن اللسان الحصري وركبته محتمة فيهم ، وكل واحد فيهم مدرك لملاحة لسانه ، وذائق محاسن الشعر من أهل حديثه « وفي حلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم آيات » .

فإذا كان ابن خلدون يرى صعوبة فهم الأندلسي لأرجال العربي ، رغم قرب اللغة والمعاصرة ، فكيف يمكن نحن الآن ، وقد بعدت بشدة عن بشعرهم ، وحالت بين لغتنا وشعرهم قرون من الزمان ؟ الخلق أن دراسة المصووص التي وبت مكتوبة لا مستطوفة من الأرجال القديمة أمر ليس « يسير » بل هو شاق عسير يستلزم بحثاً مستقلاً وطرفاً خاصاً ، قد يجرحنا عن هدفنا في هذا الكتاب . انظر مثلاً إلى قول « مدعيس » في رجل مشهور

ورداذ ذق يرل وشعاع الشمس يصرب
فترى الواحد يعصم ويرى الأحص يذهب
والسنا يشرب ويحكر والمصون يرفص ويطرب
وتريد نحى إيب نم سنحبي ونهوب

فقد روى ابن خلدون هذا الجزء من أرجل مكتوباً هكذا في رسم اللغة المصيحة ، وهذا الرسم وسيلة مافضة لتصوير لهجات الكلام في البينات المختلفة فلا يدري القارئ كيف ينطق بالأصوات ، ولا كيف يكون صيغ الكلمات ، لجهنا جهلاً تاماً كانت عليه لهجة الخطباء في البيئة الأندلسية . وفي مثل هذا الرجل عيباً أولاً أن مستطوره ، ثم كيف ينطق بالأبيات حسب هذا الوزن ، بطين بعض الأحرف وبعض أخرى ، عرب بعض الكلمات ومهمل إعراب الأخرى ، وأخيراً يعبر من صيغ المفردات وشكلها بحيث يلائم كل هذا ذلك الوزن الذي استسطاه . وقد يشق من هذا العمل في بعض الأرجل حتى سلح في بعض الأحيان حد الاستحالة . في هذا الرجل ملحظ معددة محاولات أن وزنه

عيا يظهر قد جاء من محروء لرمل وبرى نصحة الطلق به أنه لا بد من توين
كلمة « ردد » وتحريك آخر الكلمة « دق » ، ثم يحمل الإعراب في باقي
الكلمات . كذلك لابد من قصر ألف لد في كلمة « الست » وواو المد في كلمة
« العصور » ، كذلك لابد من سقوط « لادال » في « تريد : أو التاء في « تحي » ،
وهما صوتان من نوع واحد لا فرق بينهما ، إلا في أن الادل صوت محبور والتاء
طهرها الملهوس ، لهذا لا يسكاد السامع بشئ ، حين يسقط إحداهما من الطلق ،
وأخيراً لابد لصحة الطلق بهذا ارجل من إعادة حركة حرف المصارعة في الفعل
« حي » ، حتى يصير « يحيى » كما يسقط به نحو الآن في جملة كلام . ومع كل
هذا فسقط المحل كيف كان الأندلسيون ينظمون هذا والصاد والقاف والتاء ،
وهي أصوات قد احتضمت لمحت الكلمات في لفظها ، في المصير الحاضر ،
كذلك سقط المحل كيف كانوا يشكرون حرف المصارعة في « يزل و صرب
الح » ، وغير ذلك من صفات صوتية تفرق بين لمحات الكلام ، وسكر لا أنز
لها في وزن الشعر لابد إذن من دراسة لمحت الكلام في كل شئ من الشئ
العلمية ، ومعرفة خصائصها الصوتية وطريق الطلق بصيغ المفردات وما أصابها
من انحراف قبل النظر في الأرجال القديمة ، حتى يكون حكم عليها صحيحا ،
ونطقها موافقا للطق الذي شاع أيام نظمها . وما قد يريد الأمر صعوبة أن تلك
الأزجال قد جاءت مكتوبة لا مسطوقة فلم تلتفت عن طريق المثقفة ، وإنما وجدناها
مرسومة رسم لم يوضع لها وهو رسم اللغة الفصيحة ، ولا زلنا حتى الآن بمحد
هذه المشقة حتى في قراءة أزجال الحديثة ، حين يسكت رسم اللغة الفصيحة ،
ولا يستعين على تدبيل هذه المشقة إلا بالرجوع إلى طريقة نطقا للكلمات
فأرسم الملهود في اللغة العربية قاعر في تصوير لمحت الكلام .

أما إذا شئت دراسة أوزان الأرجال الحديثة في بيتها المصرية ، فقد محد الأمر
أيسر وأهون ، وليس علينا إلا الرجوع إلى تلك البصوص التي ين أبدينا والتي

أحداها بطلا وألقا ورثها . وقد رجعا إلى عدة دواوين من دواوين الأرحال
في عصر الحديث ، ودرس أوزانها ، فلم يجد الأمر على الصورة التي يصورها لنا
مصر المؤلفين ، حين يرفعون ما أن أوزان الأرحال قد تعددت ، وأصبحت
بحيث تعييا عن حصرها ، إذ قالوا لنا إن صاحب ألف وزن يس زحال ١١
ويظهر أن هؤلاء المؤلفين لم يجدوا تقطيع تلك الأرحال لمعرفة ما تنصع له
من أوزان بمصر قديم والأخرى مستحدثة ، ولكنها جميعاً يسودها ذلك الروح
العام الذي يلمح في كل كلام مسطور باللغة العربية ومحتاجها .

١ - من بين الأوزان التي شاعت في أرحاك ما يمكن أن يسمى بالرمل
التمام ، أي ذلك الوزن الأصلي للرمل وهو على حد قول العروصيين .

فاعلاتين + فاعلاتين + فاعلين

فقد شاع هذا الورد في أوجال الحديثة ، ويمكن أن يقال فيه إن ورد
الرميل في الشعر قد لحقته في الرجل زيادة في آخر الشطر ، أحياناً تكون هذه
الزيادة عبارة عن حرف ساكن أي أن الورد يصير :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن*

أو تكون الزيادة عبارة عن مقطع ، فيصير الوزن :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن

ومثل هذه الزيادة نوعها مما يسهم مع لفحة الكلام التي تكمن أحر
الكلمات وتتحلل من إعرابها ، فاعطى إلى قول القائل .

آه يا حينه ياللى وقتيو بيكى
 حتى قاتى لى الموافق قلت يعايبكى
 يوم عرفتك قلت ما حدث شريكى
 واما زادت الأسف معرفتى بيكى
 فحق حتى حواه نايبه زقتينى

هكذا كتب مطلع الزحل في ديوان صاحبه ور بما شق على غير العارف
سهة الكلام المصرية قراءة هذا الرجل قراءة صحيحة . فإذا حاولنا كتابة الرجل.

كما يطلق به أى أن مكتبه كتبه صوتية بقدر الإمكان رأياه على الصورة الآتية :

أَ يَحْيِيهِ يَلَوْفَعْتِيْفِيْ	يَمَّ عَرَفْنَكْ	قَلْبَ مَا حَدَّ	دَشْ شَرِيْكَ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وحاء فى نفس الرجل :

السياسة تحرب الديب العمار ما يلاقبني بها غير من الدمار
بمى دى شهبها يلعب القمار شوف ولا حطالة السياسة الكمار
لجل ما تصدق بدون ما احلف يميني

وقد حاول كتابة البيت كتابة صوتية رأياه هكذا :

إِسِيَاة	نَحْرِبْ دُوبْ	يَنْمَارْ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وقد تكون الرجل مكوناً من « الرمل التام » « سى نحدثنا عنه ومن محروته ».

ثم بقية واحدة من معايل هذا الوزن ، مثل قول القائل :

حق شقة عشي به عشاق الحريده أصل محسوسكم مجلس ع الحديده

بمى أفصل ع الخالادى ؟ ميم يحمل المشكلادى ؟

فى الحديقة الأرملة دى يظهر عبده

والحيوب بعدت على السكة الحديده

ع الإمام

فالبيت الأول من هذا الرجل من « الرمل التام » ، والبيت الثانى من محزوء

الرمل ، وحين تصور البيت الثانى كما يطلق به راه يكتب هكذا :

يَقْبُ فِصْلْ	عَنْخَلَادِي	مِنْ يَحْدِيْ	مَشْكَلاَدِي
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وفي بعض الأحيان يرى أن محروء الزمل في الأرحال تصير فيه «اعلان»
الثانية «فاعلان» مثل :

كان زمان قدّر تحرق كمت «سكلم معاك»
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

٢ — انوزن الثاني للأرحال هو وزن المحر النبط ، ويكاد يكون مقصورا
على ما نسميه بالموأويل ، ويحذف في الأرحال على نوعين : نوع اعترف به أهل
العروض في أواخر الأبيات ، وهو ما انتهى شطره وزن «اعل» بدلا من
«اعن» ، أما الثاني فينتهي الشطر فيه وزن «مفعول» بدلا من «فاعل»
ومثال النوع الأول قول القائل :

الحار دامن كان رخص ليه صحوه على

لارم يكون له عن سماع به طوالي

هلو كتب هذا القول كما سطق لأبياء هكذا :

إحقر ديش	كبر حصن	له صنحة	على
مستعمل	«اعل»	مستعمل	«اعن»

ومثال النوع الثاني قول القائل :

شمانا ليه ملطوعين عند القهاوى كثير

حين يكتب هذا القول كما سطق بصير هكذا :

شمنه	ملطوعين	عند قها	وكثير
مستعمل	فاعل	مستعمل	مفعول

ومن حير الأرحال التي جاءت على هذا الوزن قول يرم التونسي :

يا ناطر الوقف من رب العباد ما تحاف

ولا المحاكم تملك منك الإصاف

وإن كنت أحارِف وأقول إن البعيد حطاف
أطلع أما المعتدى وانت من الأشراف

* * *

وقوف لك، لسكر والعدل عك عاب لا رلمان يحضرك فيها ولا واب
عشرسين وانت نفع لم حسنت حساب والمستحفين وراك ما يلتقوا عيش حاف

* * *

وقد يكون وزن الشطر من الرجل عبارة عن نصف شطر من البحر البسيط
أي « مستعملن فاعلن » فقط ، غير أن التعميلة الأخيرة يلحقها دائماً زيادة ، أي
أن « فاعلن » تصير إما « فاعلان » أو « فاعلان » . ونجد مثل هذا الوزن
كثير الشيوع في أروالنا الحديثة ، مثل قول القائل :

مش عيب يا بنت السلد لم نسي الفراح
حين يكتب هذا القول كما ينطق يصير هكذا :

مش عيب	يبد	نبد	نبد
مستعملن	فاعلن	مستعملن	فاعلان

ومثل قول الآخر :

ما بين صيل السيوف وبين دوى المدام
يكتب كما ينطق هكذا :

من صيل	سيوف	وين دوى	لمدام
مستعملن	فاعلان	مستعملن	فاعلان

(٣) ومن الأوزان الكثيرة الشيوع في الأروال الحديثة ما يمكن أن يسمى
بالتدارك التام ، غير أن تعميطة التدارك « فاعلن » تأتي غالباً في الزجل على إحدى

صوريين « فَعَان » أو « فَعِن » ، وكلا هاتين الصورتين كثير الشيوخ في الشعر أيضاً ، فانظر إلى قول القائل :

مَش لَارِمَ مَدْحَلٍ فِي شَتْوِهِمْ مَا دَمَا مَا مَبِشْ قَانُوهُمْ
يَا أَحْوَابَ عَيْبِ مَا يَحْوِيهِمْ أَهَى عَمَلِهِ أَلْ دُرُوا شَحْمَهُمْ
وَأَنْ خَسِرُوا عَيْبِهِ فِي دَقُونِهِمْ

فإذا كتب الشطر الأول كما ينطق به نصير هكذا

مَش لَا	رَمَ نَدَا	حَلْ فَعِن	شَتْوُهُمْ
فَعِلْ	فَعِلْ	فَعِلْ	فَعِلْ

وقول القائل :

« حَلَاوَةُ الْوَرْدِ عَلَى عَصْوِهِ وَحَبِيبِي يَقَطِفُ وَبِشْمِهِ
يَكْتُبُ هَكَذَا »

يَحْتَلُو	نَدَا	دَعْنَعُ	صَوْنُهُ
فَعِلْ	فَعِلْ	فَعِلْ	فَعِلْ

على أن تعيلة المتدارك قد تأتي في النادر من الأحيان « فاعِلٌ » بدلاً من « فاعِنٌ » ، وهو ما لم يقل به أهل العروض مثل قول القائل :

مَيِّتَ حَاطِبَ حَوْلَهَا وَحَطَّيْهَا نَاشَوَاتٍ وَدَوَاتٍ حَمَّ طَلْبُوهَا
فحين يكتب هذا البيت كما ينطق نراه هكذا :

مَتَحَا	طَبَّ حُلْ	هَوَّ حَطَّ	بُوهَا	شَوَّتْ	وَدَوَّتْ	حَمَّ نَدَّ	بُوهَا
فَعِلْ	فَعِلْ	فَاعِلٌ	فَعِلْ	فَعِلْ	فَعِلْ	فَاعِلٌ	فَعِلْ

وقد يجيء المتدارك محذوفاً مثل قول القائل :

ه ساكت مش راصى ه دلعلع أنكلم
على المحاصر والمصصى ومعصين ومعهم
فحين يكتب البيت الأول كما ينطق راه هكذا :

أب	كث مش	راسى	يدفع	نح أن	كلم
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

وكثيراً ما يحى مخزوه لمتدارك وفي آخره زيادة مش :

دلولى كات على واحد معروفة بوجه الله

دلولى يا هوو على ميت حد شيء فى التربة معه

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق يصح هكذا .

دلسو	يسكنن	علوخذ	معرو	فتوح	ه - لاء
فعلن	فعلن	فعلان	فعلن	فعلن	فعلان

فاشطر الأول زيد فيه مقطع ساكن ، والشطر الثانى زيد فيه حرف فقط .

وكثيراً ما يحى نصف لمتدارك كاشطر ثان فى بيت شطره الأول من وزن آخر
غير معروف عند أهل العروض هو :

مستعمل فعلن فعلن

مثل قول القائل :

مال البلد حاله مشقلب جوة ملهلب

فحين يكتب هذا البيت كما ينطق يصير هكذا :

مال البلد	حالهم	شقلب	حووم	لهلب
مستعمل	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

وكثيراً ما يحى هذا الوزن وقد زاد فيه حرف مثل قول القائل :

فات رى غيره من الأدم لا قصر ولا طلال

حين يكتب راء هكذا .

فَتَرَىٰ	يَغِي	رُءَيْلٌ	أَيَّامٌ	تَقْصُرُ	وَلَطَالُ
مُسْتَعْمِلِينَ	فَعْلَنَ	فَعْلَانُ	فَعْلَنَ	فَعْلَنَ	فَعْلَانُ

ومثل هذا قول القائل في مناسبة سياسية :

ما قتلتك إن الشطار ناعتين إيا — دار

يهددوه بصرب النار

ثا كرىنا مخاف

وقد يحى "ارحل من وزن نصف المتدارك وحده ، وحيث قد براه وقد راد مقطعا سا كما مثل قول القائل :

الشمع مولع ليلة رمضان

حين يكتب كما يطق براه هكذا .

بِشْمٌ	عِمْوَلَعٌ	لَيْلَتٌ	رَمَضَانُ
فَعْلَنَ	فَاعْلَاتِنَ	فَعْلَنَ	فَعْلَانُ

أما ذلك الوزن العريب الذى لم يشر إليه أهل العروض ، فهو من أم حصائص أوزان الأرحال الحديثة ، لكثرة شيوعه فيها ، سواء جاء مع نصف المتدارك كما ذكرنا أم لا ، أو جاء وحده مثل قول القائل :

والمرقت دا أسر سيط إن شافه بدفع من ريال

حين يكتب كما يطق يصح هكذا :

وَلَمَّهَرَقْلٌ	رَدَّأَمٌ	رَبِيطٌ	إِشْتَلَتِدٌ	تَعْ رَصٌ	صِرِيَالٌ
مُسْتَعْمِلِينَ	فَعْلَنَ	فَعْلَانُ	مُسْتَعْمِلِينَ	فَعْلَنَ	فَعْلَانُ

ويلاحظ هنا أن الوزن قد أضيف إليه حرف ما كن .

٤ — وما يشيع في أوزان الأرحال الحديثة وزن يمكن أن يسمى محزوم

الرجز مثل قول القائل :

والأرض لو جالها للطير ما قطع تنقي مرحلته
حين يكتب هذا البيت كما ينطق يصبح هكذا

ولا زيمو	ختمطر	يططع	قمر حقه
مستعملن	مستعملن	مستعملن	مستعملن

وقد يزيد هذا الورن حرفا ساكنا مثل قول القائل :

والواد دهو	لو يتوجد	اللي يلاقيه	ياخذ ريال
مستعملن	مستعملن	مستعملن	مستعملن

ومثل هذا قول القائل :

مسكين يا قلبي بلوتك جت لك من الفيد الملاح

وقد يكون وزن الرجل عبارة عن تعمية واحدة من تعاويل بحر الرجز ،
ويجب أن تكون فيها زيادة مثل قول القائل :

مالك ومالي	عصب عييه
اشفق بحالي	ياور عييه

حين يكتب كما ينطق راء هكذا :

مالك ومالي	عصب عائه
اشفق بحالي	يبر عائه
مستعملان	مستعملان
مستعملان	مستعملان

فيري الزيادة هنا عبارة عن مقطع ساكن أما زيادة حروف ساكن فشاها
قول القائل :

زاروا البلاد	من عهد عاد
مستعملان	مستعملان

٧ ومن الأوزان المادرة في الرجل « المخرج » مثل قول القائل :

أَحْسَنَكَ لَوْ تَرِيدَ ثَقْلَكَ وَأَنْتَ لَمْ تَهَوَّاهِ

مَعَايِلِينَ مَعَايِلِينَ مَعَايِلِينَ مَعَايِلِينَ

٨ — كذلك جاءت بعض الأوزان من وزن المحدث مثل قول القائل :

الْمَوْحَةَ فَصَّصْتَ تَشَاغَلَهُ . . وَهُوَ تَقْلَانٌ عَلَيْهَا

مَسْتَعْلَنٌ فَاعْلَانٌ . . مَسْتَعْلَنٌ فَاعْلَانٌ

هذه هي الأوزان التي عثرت عليها في ثنايا عدة دواوين من الأوزان الحديثة ، وهي تريبا بوصوح أن الدين قالوا إن صاحب ألف وزن ليس برجال ، قد بالعوا في هذا مباحة تؤيس من يريد المبحث في أوزان الأرحال ، وسكن الأمر أيسر وأهون مما تصوروا ، فأوزان الأرجال لا تزيد على الأوزان المهودة في الشعر العربي لم تقل عنها . حقاً إن الأوزان منها مثل الموشحات قد اشتملت على أوزان لم يشر إليها أهل العروض ، ولم ترد في الشعر العربي ، كذلك تضمنت في بعض الأحيان مرجاً من أكثر من وزن واحد ، وكذا حتى في هذا ملحظ دائماً استعانة بين الأوزان الممزوجة في الرجل الواحد .

أما من ناحية القافية فقد شابهت الأوزان الموشحات في التوزيع والتعبير ، غير خاصة في كل هذا إلى قواعد خاصة لا يجيد النظم عنها ، بل مرجع كل ذلك إلى نفس النظم ورعته في إظهار المهارة والبراعة في النظم ، فليس لدينا تقليد نواصح عليها الماظمون للأرجال ، ولا يعدو الأمر أن يكون مجرد تقليد الماظمين معهم لبعض مع سراعة النظم الموسيقي في كل حالة . والذي يميز الأوزان من الموشحات هو اللمعة وحدها ، غير أنها نلاحظ أن الرجل حين ينظم على وزن من أوزان الشعر يكثر أن يرعى النظم في نظمه زيادة مقطع أو جزء من مقطع على كل شطر ، ومثل هذه الزيادة تلائم ما تميل إليه لهجة الكلام من سكنين أو آخر الكلمات والتخلص من إعرابها .

الفصل الثامن

القافية

سنت القافية إلا عدة أصوات تكون في أواخر الأَشْطَر أو الأَبيات من القصيدة ، وسكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية بتوقع السامع تردده ، ويحتمل مثل هذا التردد الذي يعطى الآذان في فترات معينة منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن وقد حاول أهل العروض تحديد القافية ، واتخذوا لذلك مبريراً لا يحلو من الصنعة والتكلف . ومن الواجب ألا نحدد القافية في أطول صورها ، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور . وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه . من السهل أن نقول إن القافية لا يصح أن نفل عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات ، وليس من السهل أن نرغم أن عدد أصواتها لا يريد عن قدر معين ، لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إحلال بالمعنى ودون تكلف أو تصحح لصح أن نسمى كل بيت الأصوات المكررة قافية . وعلى قدر الأصوات المكررة نتم موسيقى الشعر وتكمل . وقد عد القدماء كثرة الأصوات المكررة راحة في القول ، ولذا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من سكلف أخرجها عن حسن القول . يجب إذن ألا نحمل كثرة الأصوات المكررة هدف الوحيد في نظم الشعر ، مصححين من أجله بالأحيلة والمعاني كما فعل بعض هؤلاء المذبحرين .

استمع إلى قول أبي العلاء :

يحدن الإمام بصد صوع فهل تلك الشحوص محذات ؟

تقلدت أمانم باختيار أواس بافريد مقلدت
إذا عوس في حنف وطم أمت إلا السكوت مبلدت
يعاذرن الخلد فرين صعب صوار للندى متحذات
بعد عات أحاديث البرايا شكول في الزمان مولدت

* * *

والعلاء قد أكثر في هذه الأبيات من عدد الأصوات المكررة في أواخرها، وزادها في موسيقاها، وإن أحلّ التزامه لها ما لم يفي ببعض الأحيان الروى : وأقل ما يمكن أن يرعى تكرره ، وما يجب أن يشترك في كل فوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تنبى عليه الأبيات ، ويسميه أهل العروض ماروى . فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات . وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية . وقد نبى شوقي البيهقي من قصيدته في انتحار الطسة على أصغر صورة من صور القافية :

راحلا في مثل أعمار أبى داهيا في مثل آحان لزهرا
هرا كما من ساحة العيش وما شارف العرة منها والعذر

* * *

وهذا الروى هو صوت تنسب له القصائد أحياء ، فيقل سينية البحرى وهمزية شوقى ، إلى غير ذلك مما تعارف عليه الأدباء واصطلحوا عليه . وذلك لأنه أقل قدر يجب التزامه في أواخر الأبيات ، ولا يكون الشعر مقفى إلا به . ويقال لذلك إن روى البيهقيين السابقين هو حرف الراء وإن القصيدة رائية .

ومن حين يستعرض الشعر العربى قديمه وحديثه يلحظ أن معظم حروف المحاء مما يمكن أن تقع رويًا ، ولكنها تختلف في سمة شيوعها . فوقع الراء

روياً كثيراً شائع في الشعر العربي ، في حين أن وقوع الطاء قليل أو نادر . ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التي مع روي إلى أقسام أربعة حسب سمة شيوعها في الشعر العربي :

(أ) حروف تحي روي . بكثرة وإن اختلفت سمة شيوعها في أشعار الشعراء وذلك هي : اراء . اللام . الميم . النون . الميم . اللام . اللام .

(ب) حروف متوسطة الشيوع ونسبة هي : الاء . العين . القاف . الكاف . الهززة . العين . الحاء . القاء . الياء . الجيم .

(ج) حروف قليلة الشيوع : الصاد . الطاء .

(د) حروف نادرة في محيئها روي : الدال . الاء . العين . الحاء . الشين . الصاد . الزاي . الطاء . الواو .

ولا تعري كثرة الشيوع أو قلتها إلى نقل في الأصوات أو حجة قدرها تعري إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات الاءة . فإذ كان مثلاً تحي في أواخر كلمات الاءة العربية بكثرة ، وسكن شيوعها في الاءة عامه يسر بالكثير ، بل ربما قل عن « العين » و « الاء » ، ومع هذا فحيئاً ابدال روياً يريد كثيراً عن يحيئ كل من العين والفاء . وليست تتطلب « الزاي » جهداً عصبياً بمرودة ورودها روي . والله در أي الاءة . إذ نقول في مقدمة لروميته « فاما المتقدمون فقلنا سطموون بالروي حروف المعجم ، لأن ما روي من شعر امرئ القيس لا يعلم فيه شيئاً عن الطاء ولا الطاء ولا الشين ولا الحاء ومحو ذلك من حروف المعجم ، وكذلك ديوان النافذة ليس فيه روي على الصاد ولا الصاد ولا الطاء ولا كثير من نظائره ، وهذا شيء ليس يحيئ . والمحدثون أكثر تحقراً بالنظام ، لأن فيهم قوماً مستحربين يكون ديوان أحدهم في العدة كدواوين كثيرة من أشعار العرب . وهذا أبو عبيدة وله شعر جم ولا أعلم فيما روي له شيئاً على الحاء ولا العين ولا الاء إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ » .

ومن الحروف المتقدمة ما تشترط فيها شروط حين تقع رويًا مثل :

التاء . الكاف . الهاء . الميم .

التاء :

يرى أهل العروض أنه يحسن فيها ألا تكون تاء ، نعمت ، وذلك لأن يكون أصلاً من أصول الكلمة أو جزءاً من سببها لا تعترق عنها ، كما يرى في قول البهرودي .

سمع الخلق بأوهى فتبعنا	وأصابه بحب فقل من العنى
فأحبته إلى امرؤ لمب الأسى	بعوده يوم السوى فتشتت
انظر إلى نعد حياناً باليا	نحت الثياب يكاد ألا يبعثنا
قد كان لي قلب أصاب سواده	سهم طرف فآثر فتمتتنا
سمع الهوى فاجى فهام ويته	قل التوعل في الللاء تشتا

* * *

على أن الشعراء قد استساعوا وقوع تاء التأنيث رويًا حين تسبق ألف مدَّة وقد كثُر هذا في أشعارهم القديمة والحديث ، وذلك كقوله « أحرَم » في العيد المثنوى لوزارة المعارف :

أحرق الروض أطيب الثمرات	هات ما شئت من فريضة هات
زهيرات تنبه بالعصن زهواً	وعصون تنبه بالزهرات
صيرت صفحة الرياض سماء	وتحت فيها على النيرات
لم تعارق كلامها وشداها	نشر الطيب في جميع الجهات

* * *

ويلاحظ أن القصائد التي من هذا النوع قد تشتمل مع تاء التأنيث على نوع آخر من التاء ، كما في البيت الأول من قصيدة الجارم .

أما تاء التثنية التي لا تسبق بألف مد فقد عدها الشعراء روياء صميعة بنفسه ،
ولا بد من تقوته بإشراك حرف آخر مع « التاء » ، حتى لا يكون ما يتكرر
في أواخر الأبيات مفصوفاً عليها . وقد كان القدماء يترمون مع التاء حرفاً آخر
في غالب الأحيان يتكرر معها في كل أبيات القصيدة ففي قول كثير عزة :

حليلى هذا ربح عزة فاعقلا قلو صيكا ثم ابكيا حيث حلت

قد ألزم الشاعر « اللام » المشددة قبل « التاء » إلى آخر القصيدة ، وقد
فعل الأعشى مثل ذلك فقال :

فدى لى دهل بن شيمان دوى وراكها يوم اللقاء وقلت
هم صروا بالحيو حيو فراق مقدمة الهامز حتى تولت

....

ولكن الشعرى الأدي لم يترنم مثل هذا في قصيدته التي مطلعها :

أرى أم عمرو أزمعت فاستغلت وما ودعت حبرها إذ تولت

....

فقد جاء في هذه القصيدة التي عدتها ٣٦ بيتاً ما يقرب من نصف أبياتها
لم تنترم فيها اللام قبل التاء . وكذلك يفعل بعض الشعراء الإسلاميين مثل
مهيار الديلمي في قوله :

ما أكرت إلا البياض فصدت وهي التي حلت المشيب هي التي
عراء يشعب قلبها في نحرها وحيبها ما ساءنى في لمتي

....

وقوله :

أهوى اعوى الرياح إذا حرت وأطن « رامة » كل دار أقرت

ويشوقى روض الحى متنفسا يصف الزنايب والبروق إذا حرت
متصلات بعد طارقة النوى أو أرأت داء الحوى أو علت

* * *

والعبارة هنا سطق التاء ، إذ لا تعد تاء التانيث تاء في موسيقى الشعر إلا إذا
تعلق بها كما تنطق التاء ، أما تلك التي ينطق بها « هاء » في حالة الوقف فينظر
إليها في روى « الهاء » .

الكاف :

قد سكون الكاف « كاف » للحطاب ، أى ذلك الصمير المتصل فإذا اتخذت
رويا في قصيدة من القصائد حسن فيها أحد أمرين :
(١) أن يسبقها حرف مدّ مثل قول الحارم :

مال فتت سحقك الفتك وسلوت كل مليحة إلاك
يسراك قد مسكت رمام صابقي ومصنتى وهداى فى يماك
فيذ وصلت فكل شيء باسم وبدا هجرت فكل شيء بك
هدا دى فى وحتيتك عرفته لا تستطيع حدوده عيناك
لو لم أحب حر الجوى ولهيبة لجعلت بين جوانحى مشواك

* * *

وكتول شوقى فى نكبة بيروت :

بيروت ناراح البريل وأسه بعصى الزمان على لا أسلوك
الحسن اعظ فى المدائن كلها ووحدته اعظ ومعى فيك
نأدمت يوما فى طلالك فتية وسموا الملائك فى حلال ملوك
يسور « حنا عصابة حلق » حق يكاد يحرق بعديك
تالله ما أحدثت شرأ أو أذى حق ترأى أو براع بفوك

* * *

(ب) أن سترم الحرف الذى قبلها كقور العقاد تحت عنوان « تسكين » ؟
 تسكين ! والحق القواد يديه ذاك الحمين يدوب فى حديثك
 أيراك ما كية وأنت صباؤه ونعيم عيشى كله بيديك
 وعزيزة تلك الدموع فبينها بقمر قطيرتها نظير سليلك
 ثلاث ثم يذى نكرم حوهر من عطف قلبك فاص من عيبك

وفى كلنا الحامين تم الموسيقى وتحسن . ولعلحظ « الكاف » فى هذا النوع
 من القصائد لا تكون دائما للخطاب ، بل يشترط معها الكاف التى هى أصل
 من أصول الكلمة ، والتى هى جزء من بينها ولا يترك عنها ، مثل كلمة « ما كى »
 فى شعر الحارث وكلمة « ملوك » فى شعر شوقى .

على أن من الشعراء المحدثين من لم يراعوا شروط كاف الخطاب حين تكون
 روياء . ولا شك أن موسيقى القافية حينئذ تكون ناقصة ، وذلك كقور حذوف
 يتعزل فى ملبح وعرض باحتلال الانحياز :

طلى الحلى بالله ما صرنا إذا رأينا فى الكرى طليكا
 وما الذى نخشاه لو أنهم قالوا فلان قد عدا عبدكا
 قد حرموا الرق ولكهم ما حرموا رق الهوى عبدكا
 وأصحت مصر مراحا هم وأنت فى الأحشا مراح كا
 ما كان سهلا أن يروا بينها لو أنف فى أسياف خطكا

هذا ويبدو أن تحمى « الكاف » التى ليست للخطاب روى فى كل أبيات
 القصيدة ، وذلك لقلّة شيوعها فى أواخر كلمات اللقمة . والذى يحدث عادة أن نشتمل
 القصيدة التى رويها « كاف » لغير الخطاب ، على كاف الخطاب فى مصر أبياتها .
الميم :

يحسن فى الميم حين تقع روى ألا تكون جزءا من صميم ، كما فى الصمير الذى

للمشى والجمع . على أن يحى . مثل هذه الميم وحدها في روى الشعر لا يكاد يتصور ، وإما يكون ذلك في البيت أو البيتين . أما أن يكون كل أبيات القصيدة محتملة تمثل هذه « الميم » فلا يكاد يقع في شعر الشعراء ، وإما الذي يحدث عادة أن نعلم مثل هذه الميم في شأيا قصيدة رويها « الميم » الأخرى التي هي جزء من سيرة السكلمة ، كما في قول حافظ تحت عنوان « ذكرى شكبير »

يحييك من أرض الكنانة شعر	شفوف بقول العقيرين مفرم
ويطريه في يوم ذكرك أن مشيت	إليك ملوك القول عرب وأعجم
نظرت بسين الغيب في كل أمة	وفي كل عصر ثم أشأت تحم
فلم تحطى المرمى ولا غرو أن دت	لك العاية القصوى فإياك ملهم
أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة	تخدم - ويراق الطلاء - ثم ثم

فإذا تصادف أن جاء الروى لك الميم التي هي جزء من الصمير وحدها ، حسن أن يلتزم معها الحرف الذي قبلها .

الهاء :

لا تكون الهاء رويًا إلا إذا توافر فيها أحد شرطين :

(١) أن تكون أصلاً من أصول الكلمة وحرماً من سببها ، وإن كان يحى . هذا النوع من القصائد قليل الشيوع في الشعر العربي ، وذلك لأن ورود الهاء في أواخر كلمات اللغة العربية قليل غير شائع ؛ مثل قول الجارم :

أنصرت أعمى في الضباب بنندن	يمشى فلا يشكو ولا يتأوه
فأناء يسأله الهداية مبصر	حيران يخبط في الظلام ويصمر
فاتقاده الأعمى مسار وراءه	أنى توجه خطوه يتوجه
وهنا بدأ القدر للعربد ضاحكا	ومضى الصباب ولا يزال يقهقه

(ب) أن يسبقها حرف مد ، مثل قول حافظ تحت عنوان « وداع الشباب »
 كم مربي فيك عش استأذكره ومربي فيك عيش لست أساء
 ودعت فيك نقيا ما علفت به من الشباب وما ودعت دكرام
 أهوى إليه على ما أفرحت كدى من التارخج أولاء وأحرام

* * *

وصكقول العقاد :

في حمة القلب سر قد تخلص ساق الرماد من داسوف يذكىها
 مرت بها صور شقي في حفلات شتاء من ولا افتوت حواشيها
 همي سلوت أحباء من عشت عبي فليست ترى شبتا ما قيمها

* * *

وقد عر عن هذا الشرط أهل العروض فقوا « إذا سكن ما قبل الهاء » !
 وكان من الواجب أن يصحوا وصوح على أن « الهاء » لا تمن في الروي إلا
 إذا سبقها حرف مد . فإرن مثلا بين :

لا برعاه = لا يساه

لنرى اسخدم العبارين في الموسيقى ، ثم فإرن بين :

« لم يعطه » و « لم يعرضه »

فرغم أنه قد سكن ما قبل الهاء في هاتين العبارتين لا تكاد نحس فيهما
 موسيقى القافية ، فليس يكفي سكون ما قبل الهاء لجعلها رويًا .
 أما لك « الهاء » التي ليست أصلا من أصول الكلمة ، وليست مسبوقة
 بحرف مد ، فلا يصح اعتبارها وحدها رويًا ، وإعنا الواجب أن يشاركها الحرف الذي
 قلها ، و يرى أهل العروض أن هذا الحرف هو الروي وإليه تنسب القصيدة ،

وأن « الماء » هنا « وضم » أى تكللة للقدية فى مثل هذا النوع من الفصائد ،
كقول العقاد تحت عنوان « المرمار » ١

أيها المستعبد صوّبَ شحياً حب هذا القواد رجع حبيبة
مئات المرمار تدكى أواراً راسى طول رده وسكوه
وكانت المرمار يدكر عهداً كان همس الصبي محيً عصبوه
علموه — وما به من غرام — أية الوحسد صفوه وحرينه

• • •

وكقول شوقى فى زوال طوكيو .

قف «طوكيو» وطف على بوكاهامه وصل القريتين كيف القيمة
دنت الساعة التي أندر الما من وحتت أشراطها والعلامه
قف تأمل مصارع القوم وانظر هل ترى من ديار عاد دعاه
حسفت بما كان الأرض حسفاً وطوى أهدبا سباط الإلامه

• • •

وكفوله فى ذكرى كارنارمون :

فى الموت ما أعيا وفى أسباه كل اسرى رهن بطى كتبه
أسد امرك من يموت بطهره عند اللقاء كس يموت سابه

• • •

فليست هذه فى كل هذا رويًا ، وإنما الروى ما قلناه ، وقد التزم فى جميع
الآبيات ، قصيدة العقاد « بوية » وقد التزمت النور فى كل أبياتها ، وقصيدة
شوقى فى زوال « طوكيو » « ميمية » وقد التزمت الميم فى كل أبياتها ، وقصيدته
فى ذكرى « كارنارمون » « بائية » ولتزم الباء فى كل أبياتها .

أما السرفى اشتراط أمور يجب أن تتوفر فى كل من « التاء » و« الكاف »

و « الم » و « الهاء » حين تقع رويًا ، فهو أهما جميعاً قد تقع لواحق للكلمات ولا تكون منها أصلاً من أصول الكلمة . وأساس الروى والشعر موسيقاه مبنى على كونه جزءاً من نية الكلمة . فالواحق وإن اتصلت بالكلمات شعر بانفصالها عنها واستقلالها . لذلك أحسن الشعراء وحبوب تقوية هذه الصلة ، وذلك بأن شرك معها أصلاً من أصول الكلمة أو سبقها بحرف مد . وحرف المد كما سنعرف بعد بمثابة الاشتراك في هذا الأصل ، إن لم يكن أقوى منه وأوضح في السمع . فالترام « الداء » في قصيدة شوقي الساغة قد قوى من « الهاء » ؛ وحمل من الاثنين متعاونين ، ذلك الاسماع الموسيقى الذى تتطلبه القافية . كذلك الترام « ألف المد » قبل « الهاء » في قصيدة المفاد ، يترك في آداسا نفس الأثر إن لم يكن أقوى منه ، كما سنعرف فيما بعد .

هل تكون حروف المد رويًا ؟

يقول أهل العروض إن حروف المد التى هى أصل من أصول الكلمات ، وسحر من نيتها يصح أن تسمى رويًا فى الشعر العربى وعلى هذا إذا اختتمت الأبيات بأمثال الكلمات :

يدهو . يسو . يملو . يدنو

اعتبرنا الواو هى الروى وسميت القصيدة « واوية » ، وإذا اختتمت بأمثال

الكلمات :

يرى . يجرى . يهدى . ييكى

اعتبرت الياء هى الروى وسميت القصيدة « يائية » ، وإذا اختتمت بمثل الكلمات

دنا . سنى . هنا . رى

اعتبرت الألف رويًا وسمت لها القصيدة .

وفى الحق أنه ليس هناك ما يمنع من وقوع حروف المد رويًا ، لأنها تقوم

مقام الحروف الأخرى وتؤدي العرص الموسيقى منها ، بل ربما كانت أقوى وأوضح في السمع . ولكن الذي قد يصعب من اعتبارها رويًا ، ويقل من موسيقها في أسماعها ، طبيعة القافية العربية ، وبحيث متحركة الروى في غالب الأحيان . فإذنا قد تعودت أن نسمع بعد الروى حركة ، وحركة الروى قد تكون صمّة ، وقد تكون كسرة ، وقد تكون فتحة ، وقد اعتبرت هذه الحركة في الوزن الشعرى بمثابة حرف مدّ . فإذا كان البيت مثل

هكذا الدهر حالة ثم صُدَّ ما لحال مع الزمان دوامٌ

اعتبرنا الصفة التي على الميم بمثابة واو المدّ والشاعر في مثل هذه الحالة قد يجعل بيتًا من أبيات مثل هذه القصيدة ينتهي بكلمة « قاموا » التي ولى الميم فيها واو الجماعة ، وهو واثق أن موسيقى القافية لا تتأثر بمثل هذا أى نوع من التأثير . كذلك رى « شوقي » في سجع العدة يجمع بين كسرة الروى والياء الأصلية فيقول :

ريم على القاع بين الدن والعم أحلّ معك دمي في الأشهر الحرم
ما ربا حدثني النفس فائلة ياوح حبك بالسهم المصيب رعى

...

واعتبر الياء في كلمة « رعى » معادلة لكسرة التي هي حركة الروى . أما الفتحة التي يشكل بها الروى فواضح أنها سطر إليها كأنما هي ألف مدّ ، بل إن في كتابة الشعر رمز لها بألف المدّ

تلك هي الاعتبارات التي يمكن أن تصعب من الاختصار على حرف المدّ ، كروى في القصيدة ، لأن ما يقرب من ٩٠٪ من الشعر العربي جاء بحركة الروى . فالآذان قد ألفت أن نسمع بعد الروى شيئًا آخر ، وهو ما لا يتأتى مع حروف المدّ حين تقع رويًا على أن القصائد التي تنهى واو مدّ أو ياء مدّ وكلاهما أصل من

أصول الكلمات ، نادرة في الشعر العربي . أما تلك التي تنهى بألف المد التي هي
حزء من سية الكلمة فقد رويت بكثرة في الشعر القديم والحديث وقد سماها
القديما « المتصورات » فيقال مقصورة ابن دريد مثلا .

ومطلع مقصورة ابن دريد هو :

إما نرى رأسى حكي لونه طرة صبح تحت أذيال الدجى

وقد روى ابن الأثير أن مطلع هذه المقصورة هو :

نرد عن غير الكرى طيف سرى من أم عمرو عياض دجى

أما المحدثون من الشعراء فلا يكادون يطمون قصائد فيها الروى وأو المد أو
ياء المد ، ولكنهم يطمون أحيانا قصائد رويها ألف المد مثل قول حافظ يعاتب
بعض أصحابه :

نمايت عكم غلت عرا وصاعت عهود على ما أرى

وأصبح حمل اتصاليكم كخيطة العرالة بعد النوى

وقد زال ما كان من ألفة وود روال شهاب الدجى

• • •

وكقول الدرودى :

هحرث طلوم وهجرها صلة الأسمى فسى نخود على المقيم «اللقا

جزعت لراعية المشب وما درت أن المشب لحيب يبران الخوى

ولوت بوعدك بعد طول صباه ومن البعود حلالة ما تفتصى

• • •

وكقول العقاد تحت عنوان « الثلج والمار » :

جاءت الثلج على النار طلى عجب أمرك يا هذا النرى

هذه الدنيا التي يمهدها بدعة ، أم هكذا كل الذي
قسمت شحاً وماراً فأعتدى جانب التبع عليها وطأ

* * *

على أن «حافظ» فيما يظهر قد أحس بصعف الموسيقى في مثل هذا الروى ،
فقطم قصيدة أخرى النرم فيها ما قبل ألف المد ، وتلك هي التي حمل عنوانها
« نأدى الألعاب الرباصية » ، والتي بدأها بقوله :

بنأدى الخزيرة قب ساعة وشاهد ريك ماود حوى
نرى حبة من جبان الربيع نددت مع الخلد في مستوى

* * *

ثم استمر بالنرم أو ما قبل ألف المد في حوالى ٢٣ بيتاً من القصيدة بعدها ،
النرم « اللام » فقال :

فيا نادياً صم أس القديم وهو الكريم وفيت البلى
يابيك أس حلاها الصفا فأسرت بيك وفود الملا

* * *

وهكذا استمر يلترم « اللام » قبل ألف المد في حوالى ١٥ بيتاً أخرى من
منس القصيدة ، بعدها النرم « الهاء » في ١١ بيتاً ، وأخيراً النرم « الدال » حتى
آخر القصيدة . وبيت اشعراء المحدثين يراعون في نظمهم ما راعى حافظ
في هذه القصيدة حتى تم للشعر موسيقاه ، ولا ينس على السامع حرف المد
بحركة الروى .

حركة الروى .

يحكى الروى في الشعر العربى متحرراً أو ساكناً ، وقد قسم القدماء الفافية
تبعاً لذلك إلى قسمين :

١ - مطلقه : وهى التى يكون فيها الروى متحركاً .

٢ - مفيدة وهى التى يكون فيها الروى ساكناً .

ومثل الأولى قصيدة شوقى فى سجع العرصة .

ريم على القاع بين الدس فاعلم أحل سمك دمي فى الأشهر الحرم .

ومثل الأخرى قصيدته فى انتحار الطلبة :

«شىء فى إرد من أرمه حسه الله أنلورد عثر»



وهذا النوع الذى من القافية قبل الشبوع فى الشعر العربى ، لا يكاد يجاور ١٠ ، وهو فى شعر الجاهليين أقل منه فى شعر المسيحيين ، وذلك لأن العلماء فى العصر المسيحى قد أتوا مع هذا النوع واستعملوه لئلا يزل عنحن فىنا يرى من هذه القافية أطول وأسرى عنحن أيتها

وسكثر هذه القافية فى بحر رمل بسمة موى أى بحر آخر وهذا البحر كما أشعر ، بحر الصدا ، وثره دعوى ونسجوى ، وقد عنى هذه القافية سبب قليلة فى نحو مثل العلو لبحر منه ب. السريع ، وسكاد معده فى السجور الأخرى وهى شتمن حمرة أشعر منه ب على هذه القافية ، لا فى قصيدتين أو لاهما المهدول من ربعة ، والأخرى «بسمه الجوى» ، وكلاهما من البحر «السريع» . ويعتد فى مثل هذه القافية أن سبق ويه بحركة قصيرة ، وقبل أن يسبق بحرف مد . ومثل لتي سبق . يه بحركة قصيرة قصيدة شوقى فى انتحار الطلبة ، ومثل الى سبق رو : بحرف مد قصيدة حافظ الى معادها :

قصنت عهد حدثتى ما بين دس واعترايت



أما ذلك الذى لم يتحرك فهو الكثير الشبوع فى الشعر العربى ، ونظم الشعراء

حركاته هذه ، ويراعونها مراعاة صرفة لا يجيدون غيرها .

واقعد حدث أهل العروض عن عيب من عيوب الشعر سموه « الإقواء »
 حميد و « والإصراف » حيث آحر ، وغالوا عنه به اختلاف حركة الروى ، وورعوا
 أن مصاص من الشعراء القدماء ، قد وقعوا في هذا العيب

ويروون هذا قصة عن الدعة الدياني ويقولون إنه أصح قصيدته التي مطلعها :
 أم آل مية رائج أو معدى عجلان دا راد وغير مرود
 وحصل حركه الروى في أبيه الكسرة ، إلا في بيت من فيه .

زعم الموارح أن رجعت عدا وندت حدث العرب الأسود
 ثم يروون أن الدعة حين ذهب إلى المدينة دفع إليه بمصنفه بحرية
 عبت أمامه هذه القصيدة ، وسمعت أن تظهر الصمة في كلمة « الأسود » فتشعره
 بخطئه في حركة الروى ، فتسه الدعة وحو التت حتى ص .

اعم الموارح أن حسد عدا وندت عاب العرب الأسود
 ويروون لحسن من نبت فونه .

لأناس باقون من طون ومن قصر جسم المال وأحلام العصفير
 كأنهم قصص جفت أسفوف منبعت نحتت منه لأعاصير



ويسمون شبة من هذا شعر من نبي حارم كل هذا يرويه أهل العروض
 ومتحدثون عنه وعندي أنه لو سمحت مثل هذه روايات ، يجب أن يعد خطأ
 محو لا خطأ شعرياً . فاشعر صاحب الأدب الموسيقية والحرمص على موميق
 القافية ، لا يفت أن يرب في مثل هذا الخطأ أو اصبح الذي يدركه حتى لمتحدثون
 في قول الشعر ، به الدعة وأمثله من شعراء الخو والذى أرجحه أن الدعة قد
 نطق بالبيت :

دعم النوارح أن رحلتنا عدأً و بذلك حدثنا القراء الأسود
وكسر الحال فيه ليسجد مثل هذا المطلق مع باقي أبيات القصيدة من الناحية
الموسيقية ، تلك التي يعنى بها الشاعر ويراعيها مراعاة تامة كذلك لا بد أن
« حسن بن ثابت » قد نطق ببنته هكذا :

كأنهم قصب حلت أسافه منقب صحت فيه الأعاصير

وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ في قواعد المعو ، لا في الموسيقى الشعرية ،
وهو ما يمكن بدوره وقد تحدثنا في مجال آخر عن أن الناحية المعوية عند
القدماء كانت مظهرأ من مظاهر الفصاحة واللمعة ولم تكن من السبقة المعوية .
وبذلك كان بعض الخاصة من العرب يحطون فيها ^(١) واحتمال خطأ الشاعر
القديم في قواعد المعو أقرب إلى الغفل من احتمال خطئه في أسط فواعد
الموسيقى الشعرية .

وعلى هذا لما سمي بالإقواء أو الإصراف لا وحواله في الشعر العربي قديمه
أو حديثه ، والواحد أن تحت أمثله في شعر القدماء بين شواهد المعو ، وألا
يعرض له المتحدثون عن موسيقى الشعر

وقد اختلف المروصيون مع النحاة في هذه الظاهرة ، وحاول آخرون
التوفيق بينهم بكلام طويل لا يخرج من لتكلف والتعسف انظر إلى ما روى
الدمهري في كتابه ^(٢) : « مقتضى كلام المروصيين في هذا المقام أن كلمة الروي
تقرأ على حسب ما تقتضيه العمل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة
روى القصيدة ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك ، فقد صرح ابن هشام أن
من جملة مواضع التي تغدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة الدافية ، ومقتضاه
أن كلمة الروي تحرك بحركة الدافية وتقدر فيها لحركة التي هي مقتضى العمل للتغدر

(١) هم كتاب اللغات العربية صفحة ٦٣ و — اللغة صفحة ١٢٥ .

(٢) صفحة ١٠٩ .

لاشتغال المحل بحركة القافية عملاً مانوحين .

وحركة الروى قد تكون صمّة كما فى قول شوقي :

يا أحت أندلس عيبك سلام هوت الخلافة عحك والإسلام
 رل الهلال عن السماء فليتها طوت وعم العالمين ظلام
 أزرى به وأزاله عن أوجه قدر يحط الندر وهو تام

* * *

وقد تكون الفتحة ، وهما ترمز هذه الفتحة ألف ، مثل قول حافظ فى رثاء
 « سعد زعلول » :

إيه يا إيل هل شهدت المصايف كيف يصب فى العوس اصعبا
 مع المشرقين قبل اسلاج الصبح أب الرئيس ولى وعاد

* * *

وقد تكون كسرة مثل قول « الحارم » فى الإذاعة :

سارى الهواء سلكت أى حناج وحلات أى مشارف ويطاح
 ونأى ناحية أمت ؟ وبى أفك بين توث وجحاح

* * *

وقد تعود الشعراء أن يحركوا العمل المصارع المحزوم والعمل الأنمر بحركة
 الكسر حين يقمان فى أواخر الأبيات مثل قول البرودى :

جاوزت فى اليوم حد الفصد فاشد فلت أشعق من نسي على كدى
 وقول شوقي

فى مراحف لحق أو يوم النمر ميج من الشهداء لم تتكلم

وقد يأتي بعد حركه روى « هاء » يسمي القدماء « بالوصل » أى التكهة .
وهذه الهاء قد تكون ساكنة مثل قول العقادى « المرمر » :
أبى المستعبد صوتاً شحياً حسب هذا المؤد رجع حديد
وقد تكون متحركة ، كسكر مثل فوس شوقى فى ذكرى « كارباقوس » .
فى لموب ما أعيا وى أساءه كل امرئ رهن بطن كدبه
أو باسم كهمو الدرودى برنى عند الله سا مكرى
الأنى من كان بوراً محمداً عيسى عبيد بالعم روافه
نوى رهنفى لأرض حتى دافصى به من دعتبه سمارة
أو بفتح كهمو شوقى فى نحة سعد ، عول من الاعتداء على حانه
نحو وعمل رها ودق الشاثر ركاسها
وهل فى الحو فبدومها وكتر فى الماء سكام
. . .

الحركة التى قبل الروى

ليس من الضروري أن سبق الروى بحركة ، بل قد يسبق سكوت وهذا
لا بد من التزام هذا السكون لأنه جزء من الوزن ونظام توالى المقاطع . والروى
الذى يسبقه سكوت لا يحى فى القافية لمقيدة مطلقاً ، أى أن الروى حينئذ يجب
أن يكون محرراً مثل قول الدرودى :

ترحل من وادى الأراكة بالوجد هبات سقيا لا يعيد ولا يندى
سقيا بطل المائدات حوايا عليه ياشدق وإن كان لا يحدى
يعلن به ساء أصحاب فؤاده وليس به من سوى حرقى الواحد
. . .

فالروى فى هذه القصيدة هو « الدال » ، وهو محرك بالكسرة ومسوق
بالسكون ، وهذا السكون ملزم فى كل القصيدة

كذلك إذا كان الروى مسوفاً بحركة ، الدمت لحركة في كل أبيات القصيدة .
ولكن الحركات أنواع منها القصيرة وهي التي يطبق عيها عادة الحركات كالقصمة
والكسرة والفتحة ، ومنها الطويل وهي التي طلق عيها عادة حروف المد
وعن نؤثر أن طلق عيها جميعاً كل الحركات ، إذا لا فرق بين الفتحة وألف المد
إلا في السكينة . والفتحة إذا طلت صدرت أم مد ، وكذلك القصمة إذا طالت
صارت واو مد ، والكسرة إذا طالت صارت واو مد . والحركة التي قبل الروى
قد يكون .

(أ) طويلة (أي أم مد ، واو مد أوياء مد)

(ب) قصيرة (أي الفتحة أو الكسرة أو القصمة)

ولاشك أن الترام حركة عيها ، قبل الروى ، مما تكسب القافية عيها وموسيقى ،
فقد يسبق الروى بالفتحة وينتم هذه الفتحة في كل الأبيات ، وقد يسبق الروى
بواو مد وينتم في كل الأبيات وهذا مستطیع أن يقول إن موسيقى القافية
أقرب إلى الكمال .

ولكن الشعراء لم ينتموا هذا في غالب الأحيان ، فقد سوت الحركات
القصيرة مكان بعضها البعض ، ولم يحد الشعراء في هذا أي عاصمة ، وسوت
واو المد وياء المد مكان إحداهما الأخرى ، ولم يحد الشعراء في هذا أي عاصمة .
وألف المد هي الوحيدة بين الحركات ، التي إذا جاءت قبل الروى التمت في كل
الأبيات ، لأنها أوضح كل الحركات في السمع . ولا بد هنا من الإشارة إلى العلاقة
بين الحركات من الناحية الصوتية ^(١) :

لقد وجد المحدثون من علماء الأصوات اللغوية وحده شبه بين القصمة والكسرة
في طريقة تكون كل منهما وسمى كل منها صوباً صيقاً ، وذلك لصيق بحرى الهواء

(١) انظر كتاب الأصوات اللغوية صفحة ٣٠ .

معهما . وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد ، لأنهما متشابهان في طريقة تكوينا . فالسامع قد يحطى في سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياء مد . والطفل في مراحل نمو لبعته قد يقلب انصمة كسرة أو قد يقلب واو المد ياء مد . فاطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هي التي تبرز تناوب إحداهما مكان الأخرى .

وقد أحس بعض القدماء مثل هذا ، فاستحسنوا تناوب الصمة مع الكسرة ولم يستحسنوا تناوب إحداهما مع الفتحة والذي يجب أن يذكره دائماً أن طول الرمز حين ينطق بحرف من الحروف يحمله أوضح في السمع . واحتمل الحيدة عنه وهو واضح في السمع ، فحاً ، ويسوى الآذان ، ونحن نمثل هذه الحيدة أكثر مما يمكن أن يحس بها مع صوت أقل وصوحاً في السمع وعلى هذا تكون الحيدة عن الترام الحركة القصيرة قبل الروى أقل قبحاً منها مع الحركة الطويلة . لذلك لم نترجم الشعراء الحركة القصيرة قبل الروى ، بل جاءت في أشعرهم ، وفي أبيات القصيدة الواحدة مرة فتحة ، وأخرى صمة ، وثالثة كسرة . ولكنهم مع الحركة الطويلة التزموا أم المد ، وجعلوا الساو بين واو المد وياء المد ، فأيضاً

من شبه صوتي

وقد سمي أهل العروض الحركة الطويلة التي قبل الروى بالردف ، وقد سموا القافية حيشد مردوفة ومثال القصائد التي سبق رويها ياء مد ، قول حافظ تحت عنوان « الامة العربية تغنى حطيم بين أهليها » :

رحمت امسى فأنهت حصاني	وناديت قومي فاحقست حياتي
رموني بمقم في الشدايق وليبي	عقمت هم أجرج قول عدائي
ولدت وما لم أحمد لمرائسي	رجالاً وأكذء وأدت ساني
وسعت كتب الله أعظم وعاية	وما صقت عن آي به وعطات
فكيف أصيق اليوم عن وصف آله	وتسبيق أسماء المحترقات

ومثال الروى الذى تناوت قبله واو المد وياه المد ، قول « غنيم » نحت
عنوان « الحلال الأهر » :

أهلاً عطعتك السعيد يا عزة العام الحديد
عدّ بسلام على الورى واشهره حقائق السنود

أما القصائد التى سبق الروى فيها بحركة قصيرة ، فنمثل لها بفضيدة شوق
فى « مهب العردة » التى سبق رويها بالفتحة فى غالب الأحيان ، وسكها اشتملت
على أبيات فيها الروى مسوق بالصمة ، وأخرى رويها مسوق بالكسرة .

١ — ريم على القاع بين الدن والعلم أهل سمك دى فى الأشهر الحرم

٢ — لقد أنتك أدنا عبر واعية ورب مستمع والقب فى صمم

٣ — صلاح أمرك بالأحلاق مرحمه فقوم النفس بالأحلاق نستقم

وقد اشتملت هذه القصيدة على ما يقرب من ١٩٠ بيتاً ، فيها حوالى ١١٦

بيتاً رويها مسوق بالفتح ، وحوالى ٤٥ بيتاً رويها مسوق بالكسر ، وحوالى ٢٩

بيتاً رويها مسوق بالصم . كل هذا بين ما يوضح أن الشعراء لم يعموا بالترام

الحركة القصيرة قبل روى على أسهم فرفوا فيها بظهر بين القافية لمطابقة والقافية

القصيدة ، وقرئ معهم أهل العروص فأرادوا أن الترام الحركة القصيرة قبل

الروى فى القافية المقيده حسن جميل ، وعادوا على ما لم يراع هذا من الشعراء ، وسموا

هذا الميب « سيد التوجيه » على أسهم احتفلوا فيه فذهبوا مذاهب ثلاثة لحصنها

الدمهورى فقال^(١) : « أحدها للأحسن وهو أنه ليس يجب مطلقاً ، وثانيها

للتحليل وهو حواز الصمة مع الكسرة وامتناع الفتحة مع أحدهما ، وثالثها

« الكراع » وهو أن الجمع بين الصمة والفتحة جائز ولا تثنى الكسرة مع أحدهما »

ومحتمل أن رأى الخليل هذا أقرب إلى الطريقات الصوتية الحديثة ، ذلك لما بين الصمة والكسرة من وجوه شبه ، فكلاهما صوت صيق . فإذا كان لابد من المحاكمة في الحركة القصيرة التي قبل الروى ، فنكسر هذه المحاكمة في صورة سبب بين الصمة والكسرة فقط والشعر ، حسن لحظ قد استحسنوا في الأعم الأغلب ، التزم الحركة القصيرة قبل الروى في القافية المقيدة . وقد كانت فتحة الترموه في كل أبيات ، وإذا كانت صمة راعوه في كل القصيدة ، وكذلك الحال مع الكسرة فقد الترموه حتى ترد قبل الروى في مثل هذه القافية . وحل السرى هذا أنه إذا لم ياتر الحركة القصيرة قبل الروى في القافية المقيدة ، نزل على ذلك أن تصح القافية في أقصر صورها ، وأن تصح الأصوات المتكررة فيه حداً لا تكاد تزيد على الروى . وفي هذا من ضعف الموسيقى ما فيه .

وقد ذكرنا قبل أن على قدر عدد الأصوات المكررة في أواخر الأبيات . ثم موسيقى الشعر وسكل . وقد راعى هذا المحدثون من الشعراء في عاب الأحيان ، ويكفى أن يفارق بين قصيدتي شوق في بهج الردة واسعد الطلعة ، ادرك أن « شوق » في القصيدة الثانية قد التزم حركته وحدة قصيرة قبل الروى في الكثرة العالية من الأبيات . فعدد أبياتها ٥٧ بيتاً ، منها ما يقرب من ٤٩ بيتاً سبق رويها بفتح ، وخمسة أبيات سبق رويها بالضم ، وثلاثة أبيات سبق رويها بالكسر . ويمكن أن تعاب مثل هذه الأبيات الثمانية على شوق ، وأن تدخل في نطاق ذلك العيب الشعرى الذى سماه أهل العروض « سداد التوجيه » . وفى رأى أنه يجب التزم مثل هذه الحركة في القافية المقيدة . ولو رجع شعراؤنا المحدثون إلى حاستهم الشعرية ، وتدوغم الموسيقى لانفقوا مع هذا الرأى . ونظير للشاعر أن تقل أبيات قصيدته من أن تشتمل مع طولها ، على مثل هذا العيب الموسيقى .

ولو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقى إلى مراتب ، قلنا إن هناك مراتب تصاعدية :

١ — نبدأ بالقافية المقيدة التي يسبق رويها حركة قصيرة ولا تليها هذه الحركة في أبياتها ، وتلك هي أقصر عبور القافية

٢ — يبين تلك القافية المقيدة التي تليها في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي ، ورغمما كانت القافية لمطمة التي لا تنترم فيها هذه الحركة في مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية .

٣ — يليها القافية مطقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروي ، وهذه في مستوى واحد تلك التي يسبق رويها واو او ويا امد مع اللسان منها .

٤ — يبين تلك القافية التي يسبق رويها يحرف مد معين ينترم في كل أبيات القصيدة

وفيما تقدم من أمثلة ما يوضح هذه اداب الأربعة وعش أن شيرها إلى تلك الحقيقة الصوية التي يدركها كل من له حبرة بحر الأصوات المعنوية ، وهي أن حرف المد يتطلب للمطلق به رمزاً يعادل حرفاً من حروف الهجاء مشكلاً بحركة قصيرة ، أي أن المطلق تضاف المد مثلاً يعادل في الرمز المطلق يقطع مثل « ر » أو « ن » ، إن لم ترد أفع المد في رسمها وعلى هذا القصيدة التي يسبق رويها يحرف مد معين مراعى في كل الأبيات . يعادل في أثرها السمعى تلك التي روعي فيها التزام الحركة القصيرة قبل الروي . وكذلك الحرف الذي قبل هذه الحركة . ولإدراك هذا علينا أن نقارن بين القصيدتين التاليتين :

(١) قول أبي العلاء :

إن يصحب الروح عقل بعد مقلتها الموت عني فاحذر أن ترى عجبا
وإن مصت في الهواء الرحب هالكة هلاك حصى في ترى فواشعا

(ب) قول « حافظ » في رثاء سعد زغول :

أين سعد ؟ فذاك أول حمل عاب عن صده وعاب الخطايا

لم يعود حنوده يوم حطب أن يسدى فلا يرد الحوايا

...

في القصيدتين ملحط أن الروى هو « الباء » ، وأنه في كليهما محرث بالفتح ،
ولمحط في القصيدة الأولى أن الحركة القصيرة التي قبل الروى قد ألزمت في
المتين كما ألزم معها الحرف الذى قبلها وهو « الحيم » ، ثم ملحط في القصيدة
الأخرى أن ألف المد قد ألزمت قبل الروى ونحن نعلم من القوايين الصوتية
أن ما تنطلمه ألف المد من الزمن للطوق بها سادل ، إن لم يرد عنه تنطلمه الفتحة
مع « الحيم » فما ألزم قبل الروى في القصيدتين ، في مستوى واحد من ناحية
رسم الطوق فليس غريباً لككل هذا أن المد القابضين في مستوى موسيقى
واحد ، وشهد لهذه الحقيقة السوق والسمع امره

وقد حدثنا أهل العروض أن بعض الشعراء الأقدمين قد جادوا عن الزم
حرف المد قبل الروى ، أى لم ينزمو ما يسمى « يردف » في كل الأبيات . وهم في
هذا يروون ما سمين تقيدتين بنمسا لحسن من ثابت

إذا كنت في حاجة مرصلا فزعل حكما ولا توصه
وإن باب أمر عليك التوى فثابر لئلا ولا تعصه

« عابوا هذا النوع وسموه « ساد يردف » . ويظهر أن ما سمين ساد يردف
م يرد في شعر القدماء إلا حين يكون يردف ياء مد أو واو مد . وفي هذا أيضا
دليل على اختلاف ألف المد عنها ، وذلك لكثرة وضوحها في السمع ، ولأن
الحيدة عنها تسو في الأسماع بصورة أشنع مما لو كان يردف « مد أو واو مد

حين ستعرض شعر القدماء والمحدثين ، لا سكاذ تظهر تلك الظاهرة التي
سموها « ساد يردف » ، إلا مع « المد وواو المد » ، وشرط أن يلى الروى تلك
تلك الهاء التي تسمى وصلا ، كما في البيتين السابقين . فإذا نحن حللنا القصيدة في هذين
البيتين وحدنا أن الكلمتين « توصه » و « تعصه » يشتركان في أمور :

(١) حرف القاء والصاد والماء (٢) كسرة الصاد وكسرة الماء . كما ننحط
أن واو المد في « توصه » قد جعلت معادلة حركه قصيرة ومعا حرف من الكلمة
الأخرى « معصه » ، وتلك الحركه هي فتحة القاء مصافا إليها حرف « العين »
وقد قررنا أنه أن حرف المد يعادل حركه قصيرة معها حرف من الحروف
فالمعادلة الصوتية في فاقية البتين قد تدعو بحقيقة ، ولكل علم أن أصوات الاین
طبيعتها أوضح في السمع ، وعلى هذا فمسة الوصوح السمعی في الفتحة ومعها
« العين » من كلمة « تعصه » أقل من ستة في واو المد من كلمة « توصه »
هذا إلى أن المعادلة هنا زمنية فقط ، وليس هناك من وجوه شبه أخرى بين الفتحة
مصافا إليها حرف العين ، وبين واو المد .

تلك هي الحقيقة الصوتية التي تحمل « ساد اردو » نايًا في السمع غير
متناسع . فإذا نحن نطابق قصيدة مردوفة وحسبنا حرف المد قبل الروي واوا
أو ياء في مثل الكلمات :

الطول المول النيل

ثم صفت القصيدة كله مثل « السهل » ، شعرنا نوا أنها لا نسمع موسيقي
مع الكلمات السابقة ، لأن الآذان وقد تعودت نسبة خاصة من الوصوح السمعی
في القافية مع مثل هذه الكلمات الثلاثة ، تأتي الرجوع عنها وتفرم يمكن أن
يقول عن هذه النسبة كما هو الحال في كلمة « السهل » . فإذا أصيب إلى هذا أن
ما تتكرر من أصوات القافية حيث سيصبح معصوماً على الروي ، أدرك السبب
في نفور الذوق الموسيقي مما يسمى ساد ردو . ولكن ردة « هذا الوصل » عند
الروي تكثر من تلك الأصوات المتكررة في أواخر الأبيات ، وتقع هذا أن نقل
شعورنا بقرابة القافية ورتنا تقلبها لآذان حيث ولها لا يكاد يرى بعض المحدثين
عزائه أو شذوذاً في فاقية البتين السابقين . فالآذان لا تفهم نسبة في الوصوح
السمعی من إشد بيت واحد كانت الأول من هذين البتين ، والخروج عن مثل

هذه النسبة مدرجة طبعية في البيت الثاني لاسكاد لذلك يدركه لاسيما وقد زادت
الحاء مع حركاتها من الأصوات المتكررة ، كما أضاف وجود لاء في الكلمتين
« قوصه » و « حصه » صوتا مشتركا آخر كل هذا قد يحدد سمع السامع
فلا يحس في قافيتهم بغيره أو شذوذا

أما موقف الشعراء المحدثين من سداد يردف فقد تحشوه مع ألف اللد مطعفا ،
وكلمهم مع دو مدود ، مدود وفوا بين اللفظة التي تنتهي بهاء التوصل والتي
لا تسوي بها ، ولم يحدوا عاصمة من وقوع سداد يردف في اللفظة التي تنتهي
بهاء التوصل وقد نعتقوا قصيدته في ساد فدأها .

البحر من سود العيون قيفة والـ إلى سقيمة
الغرات وما قرب إليه سدد بين الأصوات مميته



وقد عاب عليه المتقدم ما جاء في هذه القصيدة من مثل قوله :

فارور عصدا وأعرض دورا حل من العيد الحسن عرفته
دامن هذا الدب في هذه القصيدة سكاك منع شئها وقد جاء هذا السداد
في بيت واحد من قصيدته له يروى عندها حمسون بيتا ومضمونها :

نولى الصدا على فكيف أعبدته وقد سار في ودي الماء ربدته
وهذا البيت هو :

ولى من سمع الشعر ماء بؤته على حبل لاهن في اندور بؤته

ألف التأسييس :

ويجب على أن ألف المد أوضح في السمع من حروف اللد الأخرى ،
عديه الشعراء بها ومعهم أهل العروض ، لا حين تقع في يروي تحسب ، بل
حين يغفل بينها وبين يروي حرف من الحروف أيضا فقد التزم الشعراء

وأوحب أهل العروص الزمها ، حتى حين ، فصل بينهما وبين نوى نحره ،
وسموه حينئذ أم التناسس ، مثل قول العفد :

لمحت بحسبك ألسن وحواطرُ وصمت إليك حوامح وحواطرُ
وحريء أمك في دمي فهو حجت قطار به فهو الحليم الفائر
شعنتي عما أحب كأنما هذا أم حود على حمالك دائر

• • •

وقد التزم المصنف أم المد التي هي أم التناسس في كل أبيات القصيدة
واسمها معروف شعراً من الشعر ، قد شد عن هذا ، فإذا وقعت به المد أو
واو المد في هذا الموضع ، تلتزم ، مثل قول شوقي في قصيدة : محمد علي شاه
الكبير :

يا كريمة الحدود عش الملام عشها في دمي حدودك أروع
دافت الأمن في طلال على حين لا أمن في مشارق يورق

• • •

وحاء في قصيدته التي عنوانها « النيل » ومطامير
من أي عهد في القرى تنديق ورني كف في المدايق تعديق

• • •

كلمة « لائق » وفي قصيدة : قط ناشيح محمد عبده « التي مصنفها :
صدوت عن الأهواء ، وآخر مصنف وأنصت من نفسي وودو اللب مصنف

• • •

جاءت الكلمات « مصحوب » و « مصنف » ، في مدح متينين
كل هذا يدل على أن أم المد هي التي ستحق التزم في مثل هذا
الموضع ، لأنهم أوضح في السمع من حروف المد الأخرى ، ولأنها تنصب للمطلق
بها زمناً أطول .

بل إن أهل العروض يستحسنون مع ألف التأسيس أن يكون الحرف
الذى يسها وبين الزوى مشكلاً بالكسر ، وعلى هذا جرى الشعراء ، لا تكادون
يشدون عنه إلا فيما ندر انظر مثلاً إلى قصيدة العقاد التى أشرنا إليها آنفاً
والتي مطلعها :

لمحت محسنتك أنسن وحواطرُ وصبت إليك حوامج وحواطرُ
نرى منها بيتاً واحداً جاء فيه هذا الحرف مشكلاً بغير الكسر ، وهذا البيت هو :
ونزه نرى الصلوع وحسرة نرى المهنوع وأدمع تنعاطر
مع أن القصيدة عدتها فوق الأربعين بيتاً

رى من كل ما بعدم أن الشعراء ينرمون لزوى فى كل الأبيات دائماً ، ثم
ينرمون معه قدراً من الأصوات يريد أو بعض حسب ما فى القافية من موسيقى ،
وعلى قدر عدد الأصوات المتكررة فى أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى فى القافية
على أن الشعراء قد رأوا أن التزام الأصوات قد يكون واحداً ولا يصح الخيلة عنه ،
وقد يكون جزئياً . ومن هنا نشأت عند بعضهم فكرة « لزوم ما لا يلزم » ، التى
كرس لها أبوالملاء ديواناً صحيحاً تكاد عدته يصل إلى عشرة آلاف من الأبيات .
لزوم ما لا يلزم :

ذكره آنفاً أنه لو أمكن فرضاً أن تكرر نصف نظري كل أبيات القصيدة
دون إحلال للمعنى لكان هذا حسناً جيداً من الناحية الموسيقية ، وسكن طاهر
أن طبيعة اللغة وتركيب الكلمات فيها لا تطوع على مثل هذا التكرار إلا مع
التكلف والتعسف ، وهو ما عمد من جمال الشعر ويذهب بزه فى المقوس
والقبول . نرى إذن أن بحث عن أكثر عدد من الأصوات أمكن الشعراء أن
تكرروها فى القافية دون إحلال للمعنى ، ولا شك أن لزوميات أبى الملاء خير محل
لمثل هذا البحث .

وأقصى ما استطاع أبو العلاء الترامه في تلك اللزوميات ، أن راعى الحرف
الذي قبل ألف التأسيس في مثل قوله :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا
 وحيدوا عن الأشياء حيفة عتها
 وما زالت الأيام وهي عوازل

وبن حديث القوم سسى المصانها
 ولم تحمل اللذات إلا مصانها
 تصدد سهماً لمصبة صانها



فقد اراعى هذا أبو العلاء فوق الروى وحركته ، فقد اراعى المهمة وكسرتها ،
نم ألف التأسيس ، وهى عبارة حروف وحركة مصورة ، ثم الحرف قبها . وبذلك
يكون ما تشكرونى أبيات أبى العلاء عبارة عن :

ثلاث حركات + أربعة حروف

[illegible]

إلى الدوق الموسيقى ، أو ما سماه بالفريزة والطبع ، فكان يقول « ولكن العريزة والطبع تشهد بغير هذا » ، وإنا الذى ريد إيصاحه أن تتركه فواعد أهل العروض قد جعله تقع أحياناً من القافية بقدر موسيقى قليل . انظر مثلاً إلى قوله :

إذا كنت قد جاوزت خمين حجة ولم ألق حيراً ظلمية لى ستر
وما أتوفى وانخلطوب كثيرة من الدهر بلا أن يحل لى المتر

فإذا راعى أبو الملاء هذا ؟ لقد راعى قبل الروى وحركته ، حرفاً وحركة قصيرة هى الكسرة ، ومثل هذا الحرف مع الحركة القصيرة لا يكاد يزيد عن حرف مد من الناحية الصوتية . أى أن ما روعى فى قول أبى الملاء يعادل أى قافية سرودفة ، أى سبق رويها بحرف مد . ونست انقافية المردوفة لاى رأى العروضيين ولا رأى أبى الملاء طعماً ، من زوم ما لا يلزم . لم إذن تعد مطبعتها للصوتية من زوم ما لا يلزم ؟ إلا أن يكون هذا تتركه قواعد العروض ! انظر أيضاً إلى قوله :

نقمت على الدنيا ولا دب أسمت بيتك فأت الظلم المتكذب
وهي فتاة هل عليها حباية من هو صب و هوها ممدب

فها أيضاً لا يلزم أبو الملاء سوى حرفين مع حركة الروى ، ومثل هذه القافية من الناحية الصوتية عادية ليست من لزوم ما لا يلزم فى شيء ، بل هى أقل من القافية المردوفة فى موسيقاها .

على أن أبى الملاء أحياناً يسمو بموسيقى القافية إلى ما يعادل ثمانية أصوات ، ولكن هذا نادر حتى فى لزومياته مثل قوله :

راعتك دنياك من ربح العواد وما راعتك فى العيش من حسن المراجعة
كأننا اليوم عند طالب أمة من ليلة قد أحدا فى المساعة

قد راعى هذا إلى مد ، وهما عناية حرفين وحركتين قصيرتين ، ثم راعى حرفاً آخر هو العين ، هذا إلى الروى وحركته .

وقد يكون من الخير أن نقسم فافية أبى العلاء فى اللزوميات إلى مراتب تصاعدية حسب كمال الموسيقى فيها :

(١) أقل المراتب ما كانت مثل قوله :

نقمت على الدنيا ولا دأب أسلفت إليك فأت الغلالم التكدب
وهيها فتاة هل عليها حياة عن هو صب فى هواها معدب
ومثلها قوله :

عجاً للدهر صح ودحى وبحوم وهلال وفز
وعصون أثمرت مائة ودوان لبس فيهن نمر
تلك أناء أرنا عبرا مصحت كأحداث السر

(٢) المرتبة الثانية تنصح فى مثل قوله :

لا تدللروح أن تنى عن الحد فلا تحيم على الأضغان والحسد

(٣) المرساة الثالثة تظهر فى مثل قوله :

يارب عيشة ذى الصلال حار أطلق أسيرك فليجاة إصار
وقوله .

أرى شراً عقولهم صغاف أراوها لتمدم بالخور
أناواع قبائح مكرات فدع ما لا بين من الأمور

(٤) المرتبة الرابعة تنصح فى مثل قوله :

إذا ما رأيت عصاة هجرية فمن رأيتها للناس هجر ساحر
وللدهر سر مرفد كل ساهر على غيرة أو موقط كل هاجد

(٥) المرساة الخامسة تلك التى سميتها آمناً بالقافية التامة الموسيقى ومثلها

قوله :

إذا ما عرناكم حادث فتحدثوا فإن حديث القوم يسى المصائب
وحيدوا عن الأشياء حيفة عينا فلم تحمل اللذات إلا مصائب
(٦) وأخيراً تلك القصيدة البادرة حتى في روميات أنى الغلاء مثل قوله :
راعتك دنياك من ربح القواد وما راعتك في العيش من حسن المراجعة
كأنما اليوم عبد طرب أمة من إملة قد أحدا في المساءة



ملك هي مراتب القافية في روميات أنى الغلاء ، وهي كما رأينا تتراوح بين
ثلاثة أصوات وثمينة أصوات ، أى أن عدد الأصوات التي سكر في أواخر
الآيات يبدأ بثلاثة ثم يتدرج هذا العدد حسب ما في القافية من كل الموسيقى
حتى يصل إلى ثمانية .

وبتأثير من غندين من الشعراء من سجع سجع أنى الغلاء في روميته .
غير البارودي في قصيدته واحدة : : فيها .

إلام يهفو نحدث الطرب بعد خمسين في الص أرب
هيبتولى الشاسو فترت سعه ورد دى حب العرب
فيس دون نغم مسعد ويس خو احية مقرب
كل مريه سائر مريه يس دى عن فاشم هرب



وهذه القصيدة بعد في امثلة الذنية من مراتب للروميات عند أبي الغلاء ،
فقد التزم فيها الشاعر ، غير روى وحركته ، حرف وحركته قصيدة قبل الروى
على أنه في ثلاثة أبيات من هذه القصيدة التي عدتها ٢٦ بيتاً قد أحل وحركته
الى قبل الروى ، وجمعها بكسرة مع أنها في ثلاثت المعجزة .

الفصل السابع

تنوع القوافي

روى لنا الشعر الجاهلي والإسلامي في صورة القصيدة ، تلك التي طالت أو قصرت تلتزم فيها قافية واحدة تتكرر في أواخر الأبيات ومن القدماء من بدأوا القصيدة ببنت مصرع يسمى عادة بالمطعم ، وفيه تراعى القافية في الشطر الأول كما هي مراعاة في الشطر الثاني .

تلك كانت عادة الشعراء الأقدمين ، ولا تزال عادة المحدثين منهم . فشعراء العربية قد سلكوا هذا المسلك في كل العصور ، لا يكادون يحدون عنه إلا في النادر من الأحيان . ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدد من طول القصائد ، فلا يكاد الشاعر يحاور السمعين من الأبيات ، حتى تكون القافية قد أجهذته وألزمته طرقاتاً من المكاف والتعسف فيه قد يصحى شئ . من المعاني والأحيلة . وقد جعل الشعراء كل الأبيات مصرعة وبناها جميعاً على قافية واحدة ، زادت المشقة والعنت ووضح التكلف والتعسف على أنهم لم يجدوا تصريح كل الأبيات إلا في وزن واحد هو بنى يسمى بالرحز ، وقصائد هذا النوع تسمى عادة بالأرأحيز . وقد شهد العصر الأموي طائفة من الشعراء سمو بالرحز أمثال : رؤبة والعجاج وأبي النجم وغيرهم . وكان هؤلاء الرحز يلتمسون في غالب الأحيان قافية واحدة تتكرر في كل شطر ، ومن هنا نشأ في الرحز ما يسمى بالمشطور والمهلوك .

ونقيت حال القافية هكذا حتى جاء العصر العباسي ، وازدهرت فيه ألوان العناء وبعثت الأبعاد ونقذت ، وأصبحت تتطلب من الشعر نوعاً قد تعددت فيه القوافي وسوحت ، وهذا بدأ الشعراء يسعون في نظام القافية ، بل وفي الأوزان

أيضاً . وقد وجدنا نحن في هذا التجهيز ما يشع رعيتهم القمية ، وما هو أطوع في بلحيته وتعبه . واستمر هذا التجهيز يشق طريقه في يسر ورفق حتى بلغ دروته أيام الموشحات الأندلسية ، ثم لم يرد الشعراء بعد هذا شيئاً . وقد اتخذ الشعراء هذا التجهيز في القوافي ركناً صعباً يلجأ إليه بعضهم كلما أملت القافية والتعب يقودها التي انتموا القدماء في أشعارهم . كما قصروا هذا النوع من الشعر على أغراض خاصة بهم ، فيها ينقصون عن مشاعرهم وأحاسيسهم التي كانوا يرونها ملكاً لهم دون غيرهم . ولذا رى هذا النوع من الأشعار يمثل الشعر الصائى في أوضح صورة : في عزلم وفي وصفهم وفي التعبير عن سرورهم أو شكواهم ، كانوا يحضون إلى موع القافية والنفس في بعضها . و بقيت القصيدة في صورتها القديمة تراعى في الحلال الحدى من القول ، وفي كل مقام يتطلب الحلال والكمال . وظل الشعراء حتى عصرنا الحديث إذا رثوا أو مدحوا ينظمون القصائد على ذلك النظم المألوف المعهود ، لا يكادون يغيرون عنه .

حين نحاول استعراء ما نظم من شعر عمرى قد تنوعت قوافيه ، نحده قبلاً أو نادراً ، و نراه مقصوراً على أغراض معينة لا يكاد يحاورها إلى غيرها . ولسا هم يصعد استحسن هذا أو استقبحه ، وإما الذى يعيننا هو وصف الأمر الواقع ، وما جرى عليه شعر العربى في كل العصور . ولسا بحاجة إلى الإفاضة في التذليل على أن تنوع القافية مما يزيد في موسيقى الشعر ، ويكسبه حالاً فوق حال .

فإذا تتبعنا القافية في عصورها المختلفة رى أن الشعراء قد بدأوا تنويعها مما يسمى بالزدوج .

المزدوج :

وهو تميز القافية مع كل بيت ، و يراعى النظم في المزدوج أن تكون الأبيات مصرعة ، قافية الشطر الأول هى نفس قافية الشطر الثانى . وقد وجد بعض شعر العباسيين هذا النظم سهلاً يسيراً لا يكلفهم مشقة أو عتاً ، ولا نظمى

قوايه على ما قد يحول في صدورهم من معان وأحيلة . ويقال إن أول من نظم فيه شار بن ريد وأبو العتاهية ، ثم تتابع عليه الشعراء . وقد وحدوه أليق بنظم القصص الطويلة والحكم والأمثال ، وما أرادوا نظم من مسائل العلوم . ذلك لأن الناظم يستطيع أن ينظم منه آلاف من الآيات ، دون أن يصيبه جهد أو عناء ، ودون أن يثقل في التمييز عن معانيه . ولأن العتاهية مزدوجة مشهورة سماها ذات الحكم والأمثال وعدة أسنان أربعة آلاف بيت ، جاء فيها قوله :

حسبك مما تنعيه القوت' ما أكثر القوت لمن يموت'
الفقر فيما حوز الكفا' من اتقى الله رجا وحافا
هي المقادير مهي أو قدر إن كنت أخطأت' فما أخطأ القدر
لكل ما يؤدي ديت قل ألم' ما أطول الليل على من لم يسم'

وقد نظم منه أبان بن عبد الحميد اللاحقى كتب كلية ودمنة ، كما نظم الحريري ملحته في قواعد الإعراب . ونشر من المعتمر مزدوجة في فصل على بن أبي طالب على الخوارج ، ونشر كما يعرف أحد أنصار الشيعة .

ولأن المعتمر مزدوجة في الشراب مطمعا :

لى صاحب قد لامي وردا في تركي الصنوح نعم عادا

ولأن فراس الحمداني مزدوجة في اللهم بالصيد مطمعا :

ما العمر ما صلت به الدهور' العمر ما نعم به السرور'

ومن هذا يرى أن بعض الشعراء قد اتخذوا من المزدوج مطية لكل أغراض القول ووجدوه سهلا مطواعا .

وقد سلك شعراؤنا المحدثون هذا المسلك في بعض الأحيان . على أن من شعرائنا من حاوَزَ أعراض المزدوج في العصر العباسي وما يليه ، مثل شوقي في

كتابه لحسين واصف — ماشا — يستهديه شجيرات لكرمه المشهورة :
إلى حسين حاكم القفال مثال حسن الخلق في الرجال
أهدى سلاماً طيباً كحلقه مع احترام هو بعض حقه
وأعطى العهد له على النوى والصدق في الود له وفي الهوى

* * *

ومثل قول العقاد :

ما نأبى تطهر كالزلال سحرة باليه والجمال
هيماء من أواس الأندلس ذات حين كالنهر المشمش
قد أسفرت حاية بأسور في وحدة ومقلة وشعر

. . .

ويعتبر بعض المحدثين هذا النوع من المظ في أشيد الأطفال ، كالمراوى
وعبره ، فامتعوا أطفال سطر سهل الموسيقى قرب إلى قلوبهم بحب في أسماعهم .

المشطر :

وربما كان الطور الذي من أطوار تنوع القافية والتحد من قيودها القديمة ،
ذلك الذي يسمى بالمشطر . وهو نوع من الشعر سطر فيه إلى الأَشطر لا الأبيات ،
ويتحد فيه من كل سطر وحدة مستقلة . وقد كنت أعتقد أن يروى له شعر
كثير بلزم فيه قافية خاصة مع كل ثلاثة من لأشطر ، ولكن مثل هذا المقدم
لا يسكاد يرى إلا في صلب الموشحات كما رأيت . ولهذا تتساءل هل نظم الشعراء
ما يمكن أن يسمى بالثلاث ؟ .

أما القصائد المقسمة إلى أقسام يتصنف كل قسم منها ثلاثة من الأَشطر
تتخلل بينها ولا سكر قافية من قوافيها في الأقسام الأخرى ، فسطر عريب

على الشعر العربي لا يكاد يطر له مثل واحد في شعر القدماء أو المحدثين ويمكن أن يرمز لهذا النوع بالرموز :

١١ — ب ب ب — ح ح ح وهكذا

على أن من شعرائنا المحدثين من نظموا بوعا من المثلاث فيه تتكرر قافية الشطر الثالث ، مثل قول العقاد :

أدب الشفاء له لم يحمد ودر الرخاء وما الرخاء مسعدي
عدوت أم شرفت بآية مقصدي

* * *

رد الغليل اليوم وانطق الخوى وسلا الغود فلا نفا ولا بوى
وسدد الشمالان أي سدد

• • •

ونظام هذا النوع يرمز له : ١ — ب ب ا — ح ح ا وهكذا
أما الذي وردت لسانه أمثلة كثيرة ، فذلك الذي يسمى بمرمعات والخمسات.
بدأ الشعراء يقسمون قصائدهم إلى عدد من الأَشْطُر أقفا أربعة ، ويراعون
قافية خاصة مع كل قسم . وهكذا ح ح ما يسمى بمرمع والخمسة والمسدس ،
وكل هذه سماها أهل العروض بأشطر

المربع

هو ذلك الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم
مها أربعة أشطر ، ويراعى الشعر في هذه الأَشْطُر الأربعة نظاما ما للقافية .
فقد تكون كلها مقفأة بآية واحدة ووزن واحد ، وذلك هو ما يسمى بالدوبيت
الذي تحدثنا عنه في الأوزان المولدة ، ولا يكاد يطر له على مثل في شعر المحدثين
من شعرائنا ومن حبر ما يروى له في كتب الأدب قول القائل :

يا غصن تف مكنلا باللهبِ أهديك من الردى نأى وأى
إن كنت أنت فى هواكم دى فاصصة لا يكون إلا لنى

ويرمز لثل هذا النظم بالرموز الآتية :

١ ١ ١ . ب ب ب ب — ح ح ح ح — وهكذا .

على أما فى بعض الأحيان يرى الشطر الثالث فى هذه الأشطر الأربعة
مختلف القافية ، مثل قول القائل :

لو صادف روح دمع عيى عرقاً أو صادف لوعتى الحبيل احترق
أو حلت لحبال ما أحده صار دكا وحر موسى صمقا
والذى شاع فى شعر المحدثين من أنواع المرمعات بوعان :

(١) ذلك اشعر لنفسه على أشطر أربعة ، فيها يشترك الشطر الأول والثالث
فى قافية ، والثانى والرابع فى قافية أخرى ؛ ويرمز لهذا النوع : ا ب ا ب —
ح د ح د ، وهكذا . مثل قول على محمود طه :

هاتف المعمر لى راع المعلوم وأطار الليل عن آفاقها
لم يزل يعرى سست الكروم وتير الوجد فى عشاقها

صيدح 'حن عراما بالسحر' أطقته لطفة الروح المشوق
موثق القلب وميعاد النظر مبرحان النور فى عرس الشروق

فلنعقد فى دبره عدة مقطوعات منظومة هذا النظم ، وكذلك محمود عني ،
وعبرهما من شعرتا المحدثين .

(ب) النوع الآخر الذى فى شعر المحدثين هو الذى يمكن أن يرمز له :

١١١١. باب ١٠ - ح ح ح ا وهكذا ، أى أن فاية الشطر الرابع تتكرر
 هى معها مع كل قسم من أقسام المرسعات ، مثل قول شوق تحت عنوان
 « السفرور كأنك تراه » :

على أى الحين سب نمر وى أى الحقائق تستقر
 رويدا أبها العت الأتر سمت س الزوع فأت حر

سهرت ولم تم للرك عين كأل لم يصوم ضجر وأين
 بحث حطاك لى بل الحين بل الإريز بل أفق أغر

على شبه السهول من المير تحيط بك الحرار كاشيم
 وأت لمن أع دو ساء تكرر مع الطلام ولا نمر

فمن رى فى مثل هذا النظم أن فاية الشطر الرابع تكرر حتى نهاية
 القصيدة ، فليست الأقسام هنا مستقلة تمام الاستقلال ، ولكنها جميعا تشترك
 فى أمر واحد وهو تكرر فاية الشطر الرابع . وفى هذا النظم نلاحظ نشأة
 الموشحات التى احدثت فى نظم قوافيها عن مثل هذا النوع من النظم . لأن أرى
 صمات الموشحات كما رأيت هى تكرر قافيتين أو أكثر فى كل قسم من أقسام
 الموشح . وقد أغرم الناسيون بهذا النوع من المرسعات ، وأكثروا من نظمها ،
 وهو بحق يمدح المحرر الأوبى فى ساء موشحات التى احدثت فيما بعد .

الخمس :

وذلك بأن يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام تنصن كل قسم منها خمسة
 أطر ، لها نظام خاص فى قوافيها . وقد يكون كل قسم من هذه الأقسام مستقلا

تمام الاستقلال في قوافيه وأوزانه ، وهذا هو الخمس الحقيقي الذي يرمز له :
 ا ا ا ا ا — ب ب ب ب ب — ج ج ج ج ج . وهكذا
 مثل قول إبياس فرحات من شعراء « المجر » تحت عنوان : « بين الطفولة
 والشباب » :

طاعتني طلفتني يادهرُ ماذا نشاء، هل لك عدى ثارُ ؟
 كن دعى فوق عدى نثرُ كأن صدرى من سقامى شعرُ
 وكل ضلع من ضلوعي شطرُ

....

قد صرت من حرنى وامتعصى كاهيكل الهوى إلى الأرباض
 أن أذكر العهد اللدد الماصى يحنط السواد بالبياض
 وتمطر المين على الأفاض

....

على أن هذا النوع غير كثير في شعر المحدثين من شعرائنا . وفي الخمس
 الذي استحسنوه واستعدوا موسيقاه ، هو ذلك الذي تنكرر فيه فافية الشطر
 الخمس من كل قسم من أقسام المقطوعة . فقد أكثروا منه ونظموا فيه أعراض
 لم يطرقت القدماء في مثل هذا النمط ، كقول حافظ يرثى فيه المسكة فيكتور يا
 أعزى القوم لو سمعوا عرائى وأعلنى في مييكنهم رثنى
 وأدعو لأحبيبى نرصه بحكم الله حذر السمار
 فكل العالمين إلى فناء

....

أشمس الملك أم شمس النهار هوت أم نك مالكة المعاري

فطرف العرب بالعبرات جرى وعين اليم تظفر للحمار
بظفرة واجد قلق الرجاء

• • •

أما سكة الحمار ولا ألى إذا قالوا تعالى في المال
فمثل علاك لم أر في المعنى ولا ناحاً كتاحك في الجلال
ولا قوماً كقومك في الدهاء

• • •

ويرمز لهذا النوع : ا ا ا ا ا ب ب ب ب ب — ح ح ح ح ح ا
وهكذا . وبعد هذا النوع أيضاً النوادر التي أسس عليها هذا الموشع ، وذلك ما
فيه من عنصر تشكيري في كل قسم من أقسامه

• • •

المستط :

وذلك أن يكون القصيدة في صورة مستط ، وهو الثلاثية ، ويكون هي
عند مستقيم ، وقد وعى في لائه وجوهه ح من و ر ر ب معين وكذلك
الشعر المستط ، يصح الشاعر لأوزانه وقوفه بعد حصد براعيه في كل قسم
منقطوعة وأظهر ما يميز به الشعر مستط في طاء قوفيه أن تشكراً فليس
وأكثر ، بعد كل عدد معين من الأبيات

وهذا النوع من نظم التوقيف والتمسك في هندسه من حصد ما حراً ، وعدد أن
أب السبب بعد ثمر بعدت و محمد ب من شعر الخليفة والعصور
الإسلامية الأولى من ذلك هذا مستط أن أسراً النفس قال فيه .

توهمت من هند معه أصلاً من عيون مدهر في ارم من إحدى
صراع من هند تحت ومضت من عده صدى وعوازي

وعبرها هوج الرياح العواصف وضل مسع ثم آخر رادف
أسمع من يوء الهكين هضار

• • •

فأمر مشكوك فيه ، وبكاد يجمع نقاد الأدب على . بكار نسبة مثل هذا النظم
لأمرى القيس .

والصور التي يمكن أن يكون عيب الشعر السط كثيرة جداً ، بل لا يكاد
نحصى ، غير أن الشعراء قد اقتصروا على مصب وألغوا النظم فيها . وليست
الموشحات قبل سحيتها ، إلا نوعاً من الشعر السط ، ففيها تتكرر قوافي الأفعال
حتى نهاية الموشح .

وإذا نحن اكتفينا بما أحاره أصحاب الموشحات ، من أن القفل يمكن أن
يتكون من حراين إلى نمائة أحزاء ، وأن الست في الموشح يمكن أن يتكون
من ثلاثة أجزاء إلى خمسة ، استطعنا أن ندرك أن الصور الممكنة لنظام الموشح
كثيرة جداً . ولكن معظم الموشحات التي وجدت قد اقتصر فيها النظمون
على حراين أو ثلاثة في القفل ، وعلى ثلاثة أجزاء في البيت . ولا شك أن كثرة
الأجزاء في القفل الواحد مما يصعب من موسيقى الموشح ، وتعمل التردد في القوافي
عديم الأثر .

وأسط صور الموشح ما يكون فقه من حراين ، مثل قول العقاد تحت
عنوان « حسي » :

فاض عليك الصا وروعته وعاض منك الفاء وانحسرا

الورد يشق بالعطر من نشقا

والماء يروي القليل والخرقا

والبلدر يحسب بوزن الخدقا

والحسن ما فصله وبهجته إذا اعتزى بالهيام من طرا

* * *

وتعد هذه الصورة من أقدم صور الموشحات ، فهي كذلك الموشح الذي
ينسب إلى ابن المعتز في أواخر القرن الثالث الهجري .

ومن صور الموشحات التي استحسنها شعراؤها المحدثون ونظم فيها معظمهم ،
تلك التي يكون قعدها من أربعة أجزاء ، وقد صيغوا فيها ، صيغ الموشح الأندلسي
المشهور (لابن الخطيب) :

حاذك العيث إذا العيث همي يا زمانف الوصل بالأندلس

* * *

فقد نظم شوقي « موشعا » تحت عنوان « صقر قرش » وحمله على هذه
الصورة ، كما نظم العقاد من هذا النوع موشعين حمل عنوان الأول « سباق
الشياطين » وعنوان الثاني « سرّ الدهر » ، كما نظم حافظ موشعا من هذا النوع
حمل عنوانه « البورصة » ، وسكتني هذا بذكر مثل من شعرا المحدثين .

قال العقاد تحت عنوان « سباق الشياطين » :

يا شياطين الدجى حتى هلا ونعمي الآن بالعمل الدميم
أبكم في الناس أعلى مرلا لله عدى مقاليه الخميم

* * *

رنن في المدوة صوت الكبرياء رائع الصيحة مرهوب العدى
قال إني أنا داء الأعليـب . أراء داء لم فيه بردى
مالي بالقيط قلب الصعب . تترك النـبـه فيهم أوحدا

* * *

رب حيرت أحريه على مهب القنفة والشر العميم

ووصيع رحت أدروه إلى مطعم المعجم كما يذرى المشيم

• • •

والذى يلاحظ توجه عام أن شعراء المحدثين ، لم يحاولوا التنوع في القافية
بلاى السادر من الأحياء . على أنهم حتى في هذا كانوا يعلدون من سقوطهم من
شعراء الأندلس . ويذكر أن عدد بينهم من أعزم بالحجة الموسيقية في تعدد
القوافي والتفنن في نظمها . جاء معظم شعرهم على السجع القديم في العهوية وعصور
الإسلام . وربما قد سطوا أن الماهرة والبراعة في نظم الشعر ، إنما تكون
بالإكثار من الأبيات التي تنى على قافية واحدة ، كما يصرفوا عن التجدد في نظم
القوافي ، وصعدوا بسطهم بأنوف اليهود الذى روى أنه منه معظم الشعر العربى
في كل عصور الأدب

غير أن هناك طائفة من شعراء العربية المحدثين سميهم المحدث «أدباء» ،
وهم من إخوان السورين والناسيين . من هجروا إلى أمريكا وأقاموا فيها .
ثم لم يسوا مع هذا الأدب العربى والحمين إلى أوطانهم ، بل انغمسوا في
فأرحوا ما شعر موسيقياً جيداً ، غنوا فيه وفي نظمهم كل العذبة بالحجة
موسيقية ، فغنموا في الأثران كما غنوا القوافي . فطوبى بيطبون على
الأندلسيين ، وأحرى بسكروا في نظمهم انغمسوا في وجدودهم ، فغنموا ما غنموا
طيبة ، وبولا ما فيها من ضعف المعرفة أحياناً ، لكأنهم من أرواح الشعر
وليس بكفى أن يبعثوا هذا لاجلهم فودعوا آخرين ، وإنما اواحب للهوى
عوسيقى الشعر أن يبنى كل شيء على المحدثين مثل هذا النظم ، أن يطرقيه في كل
أعرض الشعر^(١)

(١) سمعنا من بعض النقاد من أنه عذرت من شعر حبران ومخاتيل
سبعة وإيليا أنوماى وإلياس فرحات وأمير م. م. و. م. من أدباء الذين هاجروا إلى أمريكا.

وبحس أن تروى هذا بعضاً من أشعر أدباء المهجر ، التي بين لنا بوضوح
عندهم بالأساطير الموسيقية في الشعر العامي

هذا هو مثال نوحش قد ركت أسطره تركباً حيلاً ، وتغنى دطمة في
أورانه وقوافيه ، كقطعة موسيقية ممددة الأقسام مدسجة التأليف ، وهو من
عظم أميين مشرق تحت عنوان « اسمي »

هو ذا المجر نللاً
وحللى ثوب الزود
وطرحى عنك اللللاً
واستعدى للجهاد

واستمعي

إنت عينا فانت لا نرجو لقاء
فانتسبه واطلى عينا سواء
في غد يبهر الأس سده
ولمب الحق ، كو في العود
فادر كيني

قبلاً تصبح ذي النار وماد

.....

وهكذا يستمر الدلم في مثل هذا السق حتى آخر الموشح
ولشعراء المهجر مقطوعات ممددة الأقسام والقوافي ، وقد قسمت إلى أقسام
استقل كل منها نظام أورانه وقوافيه ، مثل قول حبيب عريضة

كفنفوه وادنفسوه واسكنفوه

هوة اللحد الميق

وادهبوا لا تنفدوه

فهو شعب

ميت لمن يعيق

هتلك عرض نهب أرضي شفق محض

لم تحرك غصبة

فلما نذرف الدمع جزافا

من عين خطئة

• • •

فحين يرى أنهم محدون للنظر هندسة برعهم، المظم في أقسام المنصوعة ، ويتفنن ماشاء له فيه موسيقى في لأورن والقواقي على أسهم يؤثرون في عائب الأحياء بحر الزمن وبمدغيله ، وهو كاد كرسماً حرم موسيقى يراه لمحبوس والمحبوس أطوع في العناء وأعدب في الأنساع وقد حسمه كله وأوجبه ، من ذلك النوع الذي يمتلئ فيه المظم بموسيقى الشدة تفتت لأصنام لمعدده غير أن جهودهم لسوا الخط قد ذهبت صرجه في ناد ، فحين يرى من شعرائه الآخرين من يهيج هذا السهم أو يسهب هذا السهم ، وأمن المستقبل كقول ما طاماً مستقراً لالة فية وتوعه ، طاماً نعه كل الشدة ، ويكثر من منه في أشدهم ، يرى في الشعر امرئ ما يرمي في الشعر الإبحري من نظام الساعى الذي يرمي له : ابابحد وقد نعه منه شوسر ، والساعى يدي نظم منه سوسر ، ويرمي له : ابابحد ثم تحت المنصوعة ناد فيه وسكن برون آخر ، والمنصوعة التي تسمى sonnet وسكون من ١٤ شطر وتختلف في نظام قوافيها باختلاف الشعر ، وقافيها يحددها هو نه الإصالي^(١) فحين يريد نظاماً مستقراً كثير الشبوع في أشعار المحدثين ، يرفعه عما قد شعر به من ملل في التقيد بقبود الدفعية عند الأقدمين .

واستأرى التحلل من قبود الدفعية إلى ما يرى إليه بعض القاد في عصرنا الحديث من ترك التفعية وحمل الشد مرسلات . وهم يستشهدون عادة على إمكان

(١) شعر كذاب جون لاد H. B. Chas on ترجمه ركى محبت

بحي الشعر غير معنى بعض الأشعار في اللغات الأخرى ، كما في بعض أشعار
شكسبير ومدني من شعراء الإغريق ، رغم أن الكثرة العامة في الشعر الإغريقي
تراعى فيه القافية . وكما في الشعر اللاتيني واليوناني . ونسبى هؤلاء الذين
يدعون مثل هذا أن لكل لغة طوقها ، ولها يد ، وليس من الضروري أن يتصح
في عتبات جميع لغات أخرى ، وعلى أيدي شعراء تحرير ، بل إنهم يندسون
أن الشعر في معظم لغات العالم لا يزال يجمع عظام القافية ، وأن الناس يستمتعون
من الشعر بتوسيعه ، وإظهاره مع استمتاعهم بمعانيه وأحليلته . فطام القافية
ركن أساسي في قول الشعر ونظمه . وقد كان النقاد القديم بقافية قدحى أحياناً
على بعض لأحيلة الشعرية ، وقيدوا بعمود قافية ، فليس من الحكمة في شيء أن
نمخ من هذا العيب عيباً كبيراً ، وذلك مثل هذه التوزع الخاطئة المعروفة التي
مكر كل ما موسيقى القافية من شعر يسمى حمين . وقد يكون الحكمة والقصد
في الأمور مثل هذا العدم القديم . سويج القافية على النحو الذي بدأه الشعراء
العباسيون ، وعنه لأندسيون ، ونهض به شعر الماهر

وسبب امر أحد من القدماء قد دهم إلى الحديث من القوافي وكل الذي
هرؤه في بعض كتب النقاد من القدماء ، لا يحدو أن يكون إشارة عارة لنوع
من الكلام موزون غير معنى ، كدنت لدى أشرف إليه الناقلائي في إبحار القرآن
ومثل له بما يأتي (١) :

رب أوح كدت به معتبط أشد كفى مري محتبه

سكا مي هلود ولا أحسه برهد في تي أمل

و ظهر أن القسمة العقبية عند الناقلائي قد اقتضت أن يكون للكلام هذا
النوع الذي لا هو باشعر ولا هو بالثر . والعريب أن يعد الناقلائي هذا النوع

آخر أقسام كلام العرب ! مع عمه أنه لم يرو عن أحد من أدباء العربية في عصر
من العصور . ولكن حذف الباقين وبقاه للأمر حتى الأدبية منها ، كان
على طريقة المتكلمين حين يدهشون في النقاش مذاهب شتى ويطرقونه من نواح
عددة رغبة منهم في أن يصل الحذب مذاهب ، وأن تستوعب كل محالاته . فهذا النوع
من الكلام يس إلا من تقسيم الباقين ، وما مثل له من أبيات إن كان فيها
يظهر من نظم الباقين معه واحترامه .

الفصل العاشر

اخطاء الرواة

طل الشعر الجاهلي فرد من الزمان أو يريد ، سافله الحوافض قبل الإسلام
وعيه الذاكرة جيلا بعد جيل ، و عمر إليه أشعار الإسلاميين حتى أواخر
العصر لأمرى . وطل الناس يتدبون تلك التراث ويعترون به في مدارسهم ،
و تنقونه عن طريق المشاهدة في غالب الأحيان ، حتى جاء عهد الرواة الذين
سحبوا تلك الآثار الخالدة ودويدها ، معتمدين في ذلك على الحافظة والذاكرة
غير أنهم في روايتهم للغة ، عثرموا ط بقى السد الذي عمواه في رواية الحدث ،
بل كان يكفي أن يخرج الراوى للناس شعرا اسمه إلى شعر قديم ، سندقه الحافظة
ومنه الذاكرة ، وبدأ الغم ، في دراسته والتعرف على أسرار الخن فيه وقد سمع
التمس بين الرواة منعا جعل بعضهم يحلون الأشعار ، ويسبون إلى القدماء
ما لم يقوه . ولعصر النقد المحدثين حولات موفقة في الكشف عن تلك الأشعار
المتحيلة ، ولم أدلتهم وأدبيتهم في البرهنة على ما يقولون . عبر أنث على افراض
صحة النسبة في كل تلك الآثار القائمة ، لا يظنها قد حلت من بعض التحريف
والمصحف ، ذلك لأن الذاكرة من سمعت من الدقة ومما ساعداه من الشعرى
على صحة الرواية ، لا بد أن نرى فمحتمل إعطاء مكان آخر ، أو نسي من القصيدة
بنت أو أستا . فلذاكرة قدرة محدودة ، بل إن لهكرة كما يحدث علماء النفس
لتختلف باختلاف الأمور المتذكرة . فمن من به استعداد في تذكر الأرقام ،
ومنا من له القدرة على تذكر الحروف ، وهذا ما يسمونه عادة بالذاكرة السمعية
التي تختلف قوتها باختلاف الأفراد . ولا يستطيع أن تصور أن الرواة في تلك

العصور كانوا جميعاً ذوي مقدرة واحدة في روية الشعر القديم وتذكره . وإذا
صحت رواية الراوى فراء . تصبح روية من صفه ، وهكذا لا يمكن أن نعزم أن
الشعر القديم قد حلا من أى عريف . وإنما يُعترف أن نقله من حيل إلى
حيل ومن ذكره إلى أخرى ، حلال قريبين أو ثلاثة من الزمن قد أدخل فيه
شئ من التعبير في صورة من الصور . فها جاء الحسين بن أحمد والاميدى ،
وحابوا السبط فوجدوا العروس من تحت الأشجار القديمة ، وحدوا أنفسهم أمام
أبيات عار موزونة ، رويت متباعدة في حسب لفظة مختلفة ، ثم عقد الأمر
عليهم ، وجعلهم يتسمون . فملك امرؤ عند الدرة التي وضعوها في عم العروس
بالصبح حيناً ، وبالصبح حيناً آخر ، وإلى حموا عليها العرب ، ووضعوها مصطدحت
بعمها ، تسعى في العروس بالصبح ، اميل .

(١) فأن أتر من آخر حص في روية بعض تلك الرحايات التي لا شك
في أنها جاءت سيحة هذا العصر ، ولم لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة ، فلودن
الشعرى روح عام وبعم عام راء مدام في الكثرة العامة من أشعار القدماء ،
وفي كل الأشعار التي جاءت بعد ذلك حتى عصرنا الحديث . فخرج عن ذلك
الروح العام والعم العام في التنبيل من أشعار القدماء ، لم تكن إلا أترأ بصعب
الروية ورن بالحفاضة والذكره . ففى مثل ست أمى النفس :

الأرب يوم لك منى صبح ولا سجا يوم بدرة حبل

شعر لمشد أن في ورن الشعر لأول ثمر عربت سو في الأسمج ، ولا
سبح إليه لأدان المزهفة ، ولكبه بطن ثقل برويه الأخرى التي روى
ها من البيت وهي :

الأرب يوم من البيض صبح ولا سجا يوم بدرة حبل

والذى يؤيد ما ذهب إليه أن مثل هذه الشذوذ في موسيقى الشعر لم تقع

في شعر العباسيين . ولا في شعر من بعدهم حتى العصر الحديث . ومن الواجب أن نعيد النظر في تلك الأبيات لقبلة لتصحح من خطأ الرواية فيها ، ونحذف من نسخة مع ذلك الروح الشعرى أعلاه .

(٢) ونحو تراب على أخطاء . وقد عث العيوب التي سماها أهل العروض « ما ملأ الحارثية بحري » . حرف « و » قد وصفوا مقصدها « مخرج وبذرة » ورود حتى في أشعار القدماء .

وسكون هذه العيب أحسن ترده حرف أو أكثر في أول السطر الأول ، أو أول السطر الثاني . ويروون مثل هذا أمثلة عديدة كفي النظر فيها لمعرفة أن الرواية إنما كانت من فعل الرواة الذين لا يحسنون إقامه وزن الشعرى مثل :

وكان أمان في نفاثين ودفعه كبير أس في عداد مرمل

ويجب أن يروى هذا البيت بغير « و » في أول السطر الأول . كما يجب أن يروى البيت الآتي بغير « يا » التي هي للدعاء ، ولا عصابة في هذا لأن معنى الكلام بغيرها كثير شائع :

يا مطرس حية من سمه إني أحيى وعق دوى الأنواب

كذلك يمكن أن سقط كلمة « عده » من البيت

قد عشت أقوم أسعوا بعد عزمهم يمدحهم لمكرت وللمعدي

وأن سقط كلمة « اشد » من قول القائل :

اشدد حياريتك للموت فإن لموت لا قبلكا

فمعبره لا يباثر المعنى ، فهو تركيب عربي ، لأن قول « حياريتك موت » ،

ويقوم السمع منه أنك تريد « شدد حياريتك »

أما ما يسووه إلى « طرفة » في هذا الموضع من أنه قال .

هل تذكرون إذ قتلكم إذ لا يصير معدما عدمة
ويرعون أن «هل» في أول الشطر الأول زائدة، «وأن» «إذ» في أول
الشطر الثاني زائدة أيضا، وذكر دليل على سوء الرواية وحط الراوى لأن
الاستفهام العربى قد يحى بغير أداته، ولأن «إذ» لا تعدى فى المعنى كثيرا
أو قليلا، ثم ألا يكتفى دليلا على ما ذهب إليه أنهم قد احتصوا مثل هذه الرواة
بواثل الأشر ؟

ومن بين تلك العمل ما يكون فى رأى أهل العروض يسقط حرف من
أول الشطر . ويسمون هذه الظاهرة تسمية عدمه ونصمون فى مصطلحات متنوعة
لا تخلو من الصعقة والتكلف . ونحن حين سنعرض ما روى من الأشعر القديمة ،
رى بعض الرواة قد حذفوا بعضا ، وقد سقط من أوله واو العطف أو فاء
المعطف ، أو غير ذلك من أدوات الترابط القصيدة التى لا يستقيم إيراد بعضها ، طرأ
مهم أن الشاعر لا تمكن أن بدأ القصيدة بثلث هذه الواو أو الهاء ، ولا يبرح بحددها
أن «هى» فى الشعرية قد يعنى مصدر الشعر ، وأنه قد يرد على حطبه أمور كثيرة
لا يعبر سم ، بل يحفظ ما يقسمه فى عامه الخيل ، وهى حية فى بحيرة وقد عثر لها
أن تولد فى صورة الأفاعى والبراكين ، وقد عطف عليها الشاعر ووصل ما فى
بحيرة بما أذهشم أمعوطا ، لم تكن هاء ما ذهب على مثل هذا الشاعر هذا
على افتراض أن ما يروونه هو أول القصيدة ، ولكن من يدرى هل هناك أية
أخرى قد سبقه ، وفى كلا الحالتين يجب أن تروى مثل هذه الأمثلة أو
أخرى . انظر مثالا إلى مفصلات التى صير مجموعها حية من أشعر القديمة نجد فيها
محو عشرة أمثلة ، وبنت القصائد فيها وقد سقط من أوله واو المعطف ومن
بواحب أن يعيد النظر فيها ، وأن يروى ما رواه ، حتى يسجد مع موسيقى
تلك لأبيات ، فلا يحتاج إلى ما يسمى «هذه» التى تعوق مقادير الحرف
ولا بأس أن سوق هذا الأمثلة التى حوت فى مفصلات انتصح منها

أن وجود « اباو » لا خير لى ، ولكن سقوطها يصير موسيقى البيت خيراً
بليغاً .

١ — قال رجل من عبد القيس حليف لى شيد :

ب أنت رأيت لى حيت عرفت شامى فيهم ووترى

٢ — وقال عوف بن الأحوص :

هذمت الحياض فلم تدار حوص من نضائه إراء

٣ — وقال الأخنس بن شهاب التغلبي :

لأمة حطار ر عوف مازل كما قش الموانى فى الق كات

٤ — وقال الرقش الأكبر :

هل يرخص لى فى حصنها فى عهد قبل شئت حصنها

• — وقال ثعلبة بن عمرو :

أسماء لم تستل عن نيك والعموم قد كان فيها حطوب

ب عرماً وإن سمى أحب حبب أدى عرب

ومن الواجب أن يروى البيت الذى هو « وقد بدأ » أو العطف وست

أدى « إذا سقط » راوى هذه أو وى هذا البيت

٦ — وقال مقاس العائدى :

أولى فأولى يا مسراً قيس عدا حصن كثر لمطى الحواير

٧ — وقال راشد بن شهاب الشكري :

من صبح فتبار شكر أى أرى حمه تذى أن كن للصبر

٨ — وقال الحصين بن الحمام المزي :

يا أحوب من أفسد وأمد درر موليد من فصحة يدها

٩ — وروى الخصي :

من مبيع سعد من ميان مأسكا وسعد من زيد الذى قد تحتها

١٠ — وقال عوف بن الأحوص :

ما دونه للقلب وذهبه أبيض نـ ذئب مع اللبن فاحر

١١ — وقال صاحب بن حبيب الأسدي :

نات سـوع على نـوي بشرى فقد حذ شعيبها

نات هي الأمثلة التي جاءت في التفصيل ، وتصح منها أنها ليست مطع
نات القند ، وذلك لأن حجة قد جاب من التصريح ندي يهده في مطع
القسيمة في عاب لأخير وعلى فـر من أس مطع لك القند لا يصر لمعي
حين نشد نلا من وقد نـو والعطف

الفـ وره الشعرية

سما رمي بك ما يسمى ، ضرورات الذميرة أن سعنم عثا مستقيصا ،
لأن مثل هذا قد يخرج عن المقادير من رتبة الكتب ، نعم أن أهل
العلم قد يعودون عث نات الضرورات الشعرية في كتبهم ، وكتبهم في الحقيقة
لا تمت موسيقى الشعر وورده تصدوينية . فستت الضرورات الشعرية إلا رجعا
صحت للشعر ، حين يظنون ، فتيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة ، لا قواعد
النور والقيمة ، فحي سحوت المجهـ تصق وقد استسط العدمه من المجهـ نات
الرجح من شوهـ شعريه قدينه . ثم نحوه عويدين ومن عـوا بعدهم
« وقد ذكر ابن حنـ في الخصائص أنه من أشدّه أبـ على قائلا . من يجوز لنا
في الشعر ضرورة ما حذر العرب ؟ قال أسـ ده . كما جاز . أن نقيس منثورنا
على منثورهم ، فكذلك يجوز . أن نقيس شعرا على شعرهم ، فمـ حـته الضرورة
هم أحـته لـ ، وما حصره عليها خطـته عيب . وإذ كان كدفت قد كان من

أحسن ضرورتهم تكون من أحسن ضرورات ، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عنده ، وما بين ذلك يكون بين ذلك ^(١) .

فحين رى من هذا المعنى أن القدماء قد فرقوا بين تلك الضرورات فجعلوا بعضها مقبولا والمعنى الآخر فيجداً ولا شك أن معنى تلك الضرورات قد وقعت في تلك القدماء نتيجة خطأ في الرواية ، وذلك سدو عريضة غير مستعمدة . وقد أتى المحدثون من الشعراء الاستعانة في شعرهم ، وفتشوا في شعرهم على النوع المفقود من مثل قصر ، مدود ، وعرض ، مضارع ، محروم ، أو لأمرسي على الكون بالكسر ، والتعريف من لأعلام ، موصفها أو موصفها من الصرف ، إلى غير ذلك ، هو أنوف من حواء ، طم الشع

انظر مثلاً إلى تلك الترجمة التي سموها « ترجم غير مسمى ، تصحيح القدماء » ، ومثلوا لها بقول القائل :

ممن المتي عشو إلى صوء رده ص بفس مال ينة الخوع واخضر

وهل المروص : كرون أن الشاعر أراد « س ملك » حذف الكاف ، والكمالاً مترجماً عن هذا التفسير ، فيه من سكاف طاهر يكشف عن الصيغة العروضية . وأعب الطل أن الروى قد حل السدل في رواية مثل هذا البيت ، أو يفتعل أن الدلم أشد البيت جاعلاً لاسم « ملك » مشكلاً بالكون ، ثم بصرف فيه العروضيون بما قد رأيت .

نحن إذن نطرح إلى تلك الضرورات المستفحة على أنها أثر لأحد الأمور الآتية : خطأ في الرواية ، أو اختلاف الالمام العربية ، أو الصيغة العروضية . ويحذر ممن يحرص لمحت شواهد في ثبوت كسب المعجوز ، أن يفسده في صوء هذه الأمور الثلاثة .

الفصل الحادي عشر

النسخ القرآني وأوزان الشعر

١ - كانت من عدة آيات من القرآن الكريم معنى واحداً ، هو أن القرآن نزل بلغة العرب ولسانهم :

١ - وهذا ليس عربى معنى ٢ - : أرساه فى "عربياً" عندكم يعقوبون

٣ - وكذلك أرساه فى "عربياً" وحرفاً فيه من لم يعيد

٤ - كذلك فصلت آياته فى "عربياً" فهو يعقوبون

٥ - وكذلك أوحينا إليك فى "عربياً" .

وبكل هذه الآيات وغيرها جاءت تؤكد لفهوم أن القرآن الكريم نزل

بلسانهم ، على صيغ كلامهم . ومع هذا فقد أنعم الله ، جازوا فى أمره ، لا يرون

فى كلامه ، تطير . ولا يرون أنفسهم قد نزل على تعبدته ، وذلك - وهو أسعفه

وحيى - سحبه ، وما شتمن عليه من سراج ، وحده ، عيب ، وفصل للأتية .

فاحصنة من العرب ندين كما هو الخلق فى حسن القول وإيجاده ، قد أحسو

عند إلهه الأولى أن أدب القرآن فى وأسمى من كلامهم ، وأن لا يسيئ إلى

بحاكانه ، هذا عم ثقت آياته من نفس لأعظم إلى أموره ، وعندها ، ونفس

الحروف التى تركبت منها كتابهم . ولكن مساهمى فى معرفة وجوده الحبيب ،

وطرق الملاعة ، وفنون الفصاحة من حصة العرب ، كان إذا سمع القرآن عرف

أنه معجز . فقد روى أن عمر بن الخطاب حين سمع سورة طه أسهر من قوره ،

كما روى أن عتبة بن ربيعة وكان شبيهاً فصيحاً ، أنه قدومه يحطط النبي

صلعم ، وما سمعه يتلو « فإن أعرضوا قتلناهم كصاعقة مثل صاعقة عاد وثمود »

ولى مدرّساً ، مشدوهاً حائراً ، ثم حصل نصفاً من قومه يؤمنون ويسمعون
عرف العرب ندين أنهن عبيته القرآن أنه من يروح كلامهم ، ومن حسن
العاطفهم ، وسكن أدبه أسمى وأرقى من آدابهم . فما كان القرن الرابع الهجرى
وبداً بعض المكالمين يتحدثون عن أدب القرآن ، حاولوا بكل وسيلة أن يظهروه
بمخالف الكلام العرب ويحكم في نواحي القول . وسمع إلى الدفلاى صاحب
كتاب بخار القرآن يقول ما عده « نظام القرآن على صرف وجوهه » اختلاف
مدحه خارج عن اليهود من نظام جميع كلامهم ، ومبين لمؤلف من ترتيب
خطابهم . ثم يقول « وذلك أن الطرق التي يتبعها الكلام المدح لمعصوم
تقسم إلى أعار من الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون
غير القفى ، ثم إلى أصناف الكلام لمعدل المسجع ، ثم إلى ممدد موزون غير
مسجع ، ثم إلى ما يرسل يرسل لا يطلب فيه الإبتداء ولاهودة ، وفيهم لمعى
لمعصومة على وجه يذيع وترتب لطيف وإن لم تكن معتدلاً في وزنه ، وانقرت
خارج عن هذه الوجوه » .

ثم عقد الدفلاى فصلاً مستفيضاً جعل عنوانه « نبي الشعر من القرآن » ،
وعقد فصلاً آخر مني المسجع من القرآن ، ويرى القارىء في انقصين أن الدفلاى
قد حاول جهده مستعملاً منطقته وقدرته على الخجاجة ، أن يعنى الشعر والمسجع عن
القرآن الكريم .

أما أدبته في نبي الشعر عن القرآن فتتلخص في .

- ١ — أن العصحاء من العرب لم يروه شعراً كشعرهم ، ولذا لم يردوه كما
كانت عادتهم في معارضة الشعر ، وهذا مع سهولة نظر الشعر عندهم ولهم في
نواحيه . وإذا كان وزن القرآن لم يظهر لأصحاب الشعر ممن يحتاج منه ، فكيف
يدعى المتأخرون أنه ظهر لهم في آياته وزن كوزن الشعر ؟
- ٢ — أن أهل العروض يجمعون على أن أقل الشعر ما يكون من بيتين

وقال آخرون إن قول الشعر ما يكون من أربعة أبيات متتعة ، ولم يرد مثل هذا في القرآن الكريم .

٣ - أن ما احتج به رويه من الأبيات لا يعد شعراً عند بعض العلماء ، ولذا أنكروا أن رجلاً ولا بيتاً يشطور ويهوى منه يسمى شعراً .

٤ - أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا قصد به قصداً ، وأريد به أن يكون شعراً ، أما ما نحن بمرده ، فنحن نخص نصفه فليس شعراً ، ولا كان الدس كله شعراً ، لا حتى ولو دخل هذا في كلام الدس جميعاً .

نحو أسوق في أبي السجع ما يشبه الأدب الباقية مثل قوله .

١ - إن السجع قد شتم عن الكهول ، ويجب أن يترك كلام السوء عن كلام الكهنة .

٢ - نخصص ، متى حين يرد السجع للألفاظ ، وليس هذا من القرآن في شيء ، لأن اللفظ فيه يخص معانيه الدلالية .

٣ - جاء في القرآن ثم جيل يذم أنه سجع ، وقد كان يخص المصادفة ، ولم يرد به أن يكون سجعاً .

ذلك هو حجج بعض لأقدمين وأدبهم حين أرادوا أن سمووا أدب القرآن عن أدب العرب وشبههم أن وصف القرآن بأنه بل على هيج كلام العرب ينقص من قدره وساقى مع بمخازنه .

وفي الحق أن وصف القرآن بأنه من نوع كلامهم وهو مع هذا معتر لهم ، سمووا أدب القرآن بل بدرجة ، ويجعل بمخازنه ونجدية لمصحاء العرب ذا معنى سام حليل يجب أن حرص عليه ، وأن نستملك به . وهذا خير من وصفه ذلك بوصف المهمل العامص الذي يسمونه أحياناً بالهواصل ، وأنه كلام خارج عن كل مناهج الكلام والأدب عند العرب .

وعمل الذي دعا القدماء من أصحاب الملاعة في سيرة هذا الملك ما جاء في القرن الكريم من دم الشعراء ومبرهنة رسول عن أن يكون شاعراً

١ — وقد عساه الشعر وما ينبغي أن هو لا ذكر وقت من

٢ — ن وهو أصدت أحلام على أفراء من هو شعر

٣ — والدم ، منهم الدعوى ، أن ترأبهم في كل ودهيمون .

وعبر ذلك من آت صب عنه أنه شاعر ، وبرهته عن قول الشعر أما السجع فقد روى أن النبي صلى الله عليه وسلم قال لا يدرى من هو الشاعر ولا من هو الشاعر ولا من هو الشاعر ولا من هو الشاعر ، فقال عليه السلام « سجع كسج الكون » وقد استدل المتكلمون بهذا على ذم السجع ونفور النبي من سماعه .

أما بقى الشعر عن القرآن فمن قدومه بلا في معية وأحييته ، تلك التي قد صور الأمور على غير حقيقته ولا تلك في الشعر لا مسلك المطامير ، عبر مستوح من الشعر ومطوق به ، فهو ح حين يذهب فيه كل مذهب ويصوره في الصور ، التي يرصفها فيه وعاصفته ، وقد صور الحق طلالا والباطل حقاً ، وقد يستحسن من شعر من ليس ما حرم ، وصف من مدح الله وما يعرى رديته ، على في مدح واللعن والعش في محو ودم هذا يكون بقى الشعر عن النبي صلى الله عليه وسلم الذي لا ينطق عن أهوى بل وحي يوحى . هذا كله الذي عن أن يكون من شعرهم لأحسين الذين يهيمون في كل واد ، والذين يمدحون الأئمة ويهينون العقول

كذلك يره النبي صلى الله عليه وسلم عن أن ينطق مثل ذلك السجع المتكاف لتعسف الذي روى عن كنه العرب قبل لإسلام ، والذي شتم على سوء تطلعة وحذاء العقول والأبواب .

ولكن الروايت قد نوتت على أن التي كان يطرب السماع الشعر ، ورجع
على نظمه ، بل لقد نخذ منه حجة يدرأ بها كيد الكافرين حين هجوا المسلمين ،
فكن يدعوا حسن من ثبت ، ويستشده لأشمار في الدفاع عن أمر من
المسلمين . ويروى في هذا أن النبي قال « ما يمنع القوم الذين نصرنا رسول الله
سلاحهم أن ينصروه ؟ » ، فصاح حسن من ثبت قول النبي «
« أناها يا رسول الله » ، فدأله الذي « كيف تهجوهم وأنا منهم ؟ » فقال حسن :
« يا أبا عبد الله كان للشعيرة من المعجيين » . ثم بدأ يهجو لمشر كين من
فرش هج ، مقدعاً ، ومعه كعب من مالك وعند الله من راحة

كذلك يروى مؤرخو الأدب أن التي كان يستمع للإشاد الحساء فيهاب
شعره . ويترجم منه قائلا : « هيه يا حماس ^(١) »

ولما أسمع كعب من رهير ، مدح التي قصيدته المشهورة :

بانت سعاد ففتى اليوم ممنون منيم إثره « عند مكبون

ودلك حين أقبل على التي ، وصحب لأمان ، ثم أشد القصيدة بين منى
التي والحسن حاول أن يصحبه من فرش وعبرهم ، وما وصل إلى قوله :

يا الرسول ايف استعاه به مهذ من سيوف الله مذلول

أشار التي إلى القوم أن سمعوا شعر ابن رهير . ولما فرغ من الإشاد جمع
التي عليه رذته وهي التي تدأون الحساء لسمها فيما بعد .

فليس موقف التي من الشعر بأصورة التي يحاول بعض مؤرخي الأدب أن
يصوروها لنا ، وليس موقف الذين من الشعر ذلك الموقف الذي فهموه وحاولوا دعمه
بالحجج والأدلة .

ولله در عبد القاهر الخروحي إذ عهد فصلاً مستفيضاً جعل عنوانه ^(١) :
 « في السكلاء على من زهد في رواية الشعر وحفظه ودم الاشتغال به وتسميه » ،
 ونحن نؤثر أن نقس طرقاً جديدة في هذا الفصل ممتع
 روى عبد القاهر في معرض السكلاء عن سمسناد التي صمم للدمر الرواية
 الآتية عن بعض الصحابة ، من : « كذا » وما عند التي صمم لقلل الحسن بن ثابت .
 أشدني قصيدة من شد الخديجة في الله على قد وضعه عن : « كذا » في شعرها
 ، وابته ، فأشده حسن قصيدة للأعشى بعد ١٠ عنده من غلاته ومطهرها

صنم ما أنت في عام : نفس الأور : وانوار

فقال النبي صمم : حسن لا عند أشدني هذه القصيدة بعد محسبك هذا
 نفس حسن رسول الله : « كذا » عن ربح مبرك مقيم عند قيصير ، فقال النبي
 صمم : « حسن أشكر الله من الناس أشكرهم لله » ، « كذا » في شعره : « أشكر الله من
 من حرب ، على فتول مني وربه » ، « كذا » عن نفسه على فحسن القول »
 ونقول عبد القاهر في نفس هذا الفصل ما نصه : « وأما الزيادة صمم للشعر
 واستحبته له فقد جاء فيه العجوة من وحوه ، من ذلك حدث الدفعة الخديجة
 فان : أشدني رسول الله صمم قولي .

نعم السماء محدود وحدهود : « كذا » في حوق ذلك مطهر

فقال النبي صمم أبس المطهر : « كذا » يعني : قصت حبة رسول الله . قال :
 أحل إن شاء الله ، ثم قل أشدني ، فأشدته من قولي :

ولا خير في حلم إذا لم يكن له : « كذا » بحس صفوه أن تكذرا
 ولا خير في جهل إذا لم يكن له : « كذا » ما أورد الأمر أصدر

فقال صمم : « أجذت لا عصم الله فاك » ثم يقول عبد القاهر في الرد

قوله آمنت رب العدين ، رب موسى وهرون ، قد حمل موسى به كره في الايات
فقل هـ و ، في حين انه ذكر بعده في قوله تعالى « وأتو ما في بيميت شقف
ما صمموا اذ صممو كيد ساحر ولا مدح ساحر حيث اى ، وفي السحرة
سجدوا قالوا آمنتا رب هارون وموسى » .

ثم قد عو مع اعمده في ان ما وقع في القرب من بيت موآبه و مقعة
الكن عن عمد فصد ، و هذا هو الكلام العربي موسيقى في اكمة ، حبه
وقد عو كلام ايس موآه و قد ورد في بيت موآه ان " اعنق اليك
واثني " فلهذا يقول " كما هو من عبيد من سم " و هو ن سعي
بالله علام " و " فكل هذا من حبه على و ان اشهر بمهوده ، و لكن كل
في اسباب القرب ان مصلحه حبه و مسبق به صبح ان تضمن في شعر الشاعر
و هو مشبه او عت من حبه لأسباب القرب في ان وقع فيه ذلك انقدر العظيم
من بيت موآه موسيقى طمأن به لاسمع و بعد في الغيوب
و م بعد من اسباب العروص مبهمة و عسراً حين و صمو صمو طو و شوهد
لا و ان اشهر ، و صموه بعض بيت القرب في الكلام

١ - الطويل :

الافوا رسول ابوصل عن ميه
مور لدحى والمحوه سياه
ولا عنو العس نى حرم الله
مور مع عيس موعول موعول

● ● ●

ومن الآيات التي جاءت على هذا وجه

(۱) محالون فیہا من أساور من ذهب.

(ب) جس شہر الیٹومن ومن شہر فیسکھر .

٢ - الکامل :

ب. كاملاً. ف. مضمون شاحب. علامة العدل صابر ديبلا

متاعلى متاعلى متاعلى حتى عيسه مكره وأصيلا



ومن آيات هذا الوزن :

(١) وتم سمته عيت ويهدك (ب) بن الهين يا عولك يى

٣ - السيط .

عند الساطى هن العبد قد قصوا واسود وجهم من وجه حرة
متعلى فاعل متعلى فاعل كذا أعنت وجوهم قطع



ومن آيات هذا الوزن :

(١) وعد ثم فاصرات الطرف أتراب .

(ب) فاضحو لا ترى إلا ما كهم .

٤ - الوافر :

وافر حسه رنت الأعداى إلى وقد أوا فى الحب طعنا
مفاعلى مدعنى فمور وواوا رسا : يا أصعب



ومن آيات هذا الوزن :

(١) فعم فى ريبهم يترددون . (ب) إذا مروا بهم يتغامدون .

٥ - ومن آيات الخفيف :

(١) وثوكل على العزيز الرحيم . (ب) رما اصرف عما عذاب جهنم .

٦ - ومن آيات الرمل :

(١) إهم رحس ومأواهم جهنم . (ب) قل هو الرحمن أم به .

٧ - ولقد راودته عن نفسه .

٧ — ومن آيات التقارب :

(أ) ولولت لأرض يده (ب) وأحرجت الأرض أنفها .

(ج) وبصرك الله نصر عمر أ (د) من يستغيثوا يغاثوا بماء .

٨ — ومن آيات السريع :

(أ) لقد أصبى عن الذكر (ب) قوم يه فستر به .

(ح) يا أيها الناس نفو ركم

٩ — ومن آيات المتسرح :

(أ) هو يدى آل السكينة . (ب) يا أيها الناس سم القمرا

١٠ — ومن آيات المدبد :

(أ) حمد من عمد أنفسهم (ب) قال سراى هذا علام

(ح) تب بات الكذب حكم

١١ — التدارك :

يا عطيب الكونز

١٢ — ارجح

(أ) ودلت فصولها تديلا (ب) نهمهم أمم . عل ح . ية

(ح) اذهب إلى فرعون إنه طغى .

البحور القصيرة

١ — بحم السيط :

(أ) يقدر الليل والنهار .

٢ — المخرج

() فقد ترك الله . (ب) على أنه ترك (ج) وفاء حسب الله

٣ — المجتث :

() وصدر على ما حدث (ب) ، اسم عوام صيد (ج) وهو العلى العظيم .

٤ — محروء الرمل .

() وحسن كحوب وفدور راسب

هذا ومن شاء لم يد من آيات مؤنونه . وحده سيرة في العنور عيب
حين قرأ الله الكريمة ، ويحسن أوزان آيات وثى في قطع فمهم . وانس
سكى أن توفى لايت في بولى في قطع ما حدث عيبه أوزان المروص من
حصوله انهم حاص في تالى به صعه . ان لايد من أسره هو . شد الآلة
كما شد الشعر . وهذا بيت كما يرمل القرآن مدت آله عن مؤنوني الخاصة
التي تقسم الشعر في . شدة . فكما يحتاج الشعر إلى هذه حاص في بولى المقاطع
وهو الذى يسمى بوزن ، يتطلب أمة موسيقية خاصة في إشادة من صعود
وهو *Intonation* ، فقد يرمل كل آيات الامة بذكر الرمل القرآنى لمهود ،
وحينئذ لا يكاد يدرك الهم مع ما فيها من وزن

ثموسيقى القرآن قد تشبهت مع موسيقى الشعر في الأوزان والفواى ، ويتميز
القرآن بترتيبه كما يتميز الشعر بإشادته .

أهم المراجع العربية

- (۱) الذکور طه حیدر فی الأدب اذہبی
(۲) الذکور أحمد من شہ الإسلام . معنی الإسلام .
(۳) الذکور أحمد صیب تلاوة العرب فی الأندلس
(۴) خورشید حسن . تاریخ ادب فارسہ العربیہ
(۵) السید رفیع الدینی . حیدر العرب
(۶) طه راہم . معنی بغدادی
(۷) ذاب عطاس فکبکی . فی . شد الشعر العربی
ترجمہ ذاب عطاس . لکھنؤ . مکتبہ مومنی حسینی .
(۸) Arthur . مونس ذاب . ترجمہ لکھنؤ . مکتبہ
(۹) السامعی بیوی . معنی الأدب العربی
(۱۰) لکھنؤ محمد منور . افسانہ . مقالات فی . سیرۃ الأعداد
۵۴۰ - ۵۴۳ .

- (١١) محمد حمزة به من حقه العسية
(١٢) عبد الله حمزة في الأدب القديم
(١٣) عمر النعوى : في الأدب الحديث
(١٤) التوجيه لأدى حقة من أسد ه أحلام

◆ ◆ ◆

- (١٥) لأعي (١٦) صبح الخبيب (١٧) دلائل الإيم وأسرار الملاحة
(١٨) بحوال الف ليلة قلافي (١٩) شروح التمهيد (٢٠) مقدمة ابن خلدون
(٢١) حسانس لأن حي (٢٢) لعهد ليريد (٢٣) وفيت الأعيان .
(٢٤) فوت وفيت (٢٥) در الطار في صناعة موشحات ورواها .

كتب في العروض .

- (١) التبريزي . له في العروض والقوافي (مخطوط)
- (٢) ابن القطيع السعدي . العروض الدرع والشاق في القوافي (مخطوط) .
- (٣) الزحدي . معيار المط في عبوة الأشعار (مخطوط)
- (٤) ابن الجاحظ . مقصد الحبيب في علم حبيب
- (٥) الحزرجي . مرة الشافية في علم العروض والقافية
- (٦) أ. خنش الأندلسي لأندلسي . العروض لأندلسي
- (٧) م. شبيب الدثني . حوص السكافي في علم العروض والقوافي .
- (٨) شرح الصمد على منظومته في العروض
- (٩) لمذاري : حلة الفية في علم العروض والقافية
- (١٠) الدمهوي . الحاشية الكثرى على من السكافي
- (١١) محمود مصطفي . أهدى سمين في علم الحبيب
- (١٢) كرام م. كبرئود صرغوصيان . مرث الشعر (في | عروض العرب والعجم والقوافي)
- (١٣) محمد حسي الحداد . السكافية في علم العروض والقافية
- (١٤) عثمان الطبع المري . مدح مشور
- (١٥) الدمامي . العيون الفخرة الممطرة على حداد . وم . مشه فتيح
- رب البرية شرح الفصيحة الجرجية ، مشيخ ، ك . لأندلسي .

ديوانين الشعر :

- (١) جمهرة أشعار العرب (٢) لمصنيت
 (٣) ديوان زهير . (٤) ديوان جرير .
 (٥) ديوان الفرزدق (٦) ديوان النخعي
 (٧) ديوان أبي القتيبة . (٨) ديوان أبي فراس
 (٩) ديوان أبي نؤاس (١٠) ديوان أبي فراس
 (١١) ديوان مهدي الديلمي . (١٢) ديوان الهذلي زهير
 (١٣) ديوان من معشوق . (١٤) ديوان السريدي .
 (١٥) الشوقيات ومحمود بيبي ومصطفى كيوان .
 (١٦) ديوان صفي . (١٧) ديوان العبد
 (١٨) ديوان الجارم .
 (١٩) أدب حاضرة (عمر : أدبه) ورواية العباسية
 (٢٠) ديوان مني (٢١) الملاح التثنية على محمود طه
 (٢٢) مسرحية في ود محمود عمر (٢٣) أدب السحر على الحمدي .
 (٢٤) هكذا أغنى : محمود اسماعيل .
 (٢٥) أدب العرب في القرن العشرين من أدب المهجر
 (٢٦) وميثاق أبي العلا .

أهم المراجع الأخرية

- 1 — E. V. Downs.
English Literature .
- 2 — L. Bloomfield
The Study of Language .
- 3 — I. A. Richards
Principles of Literary Criticism .
- 4 — Alec King and martin ketley
The control of Language
- 5 — J. Drinkwater .
The outline of Literature.
- 6 — Wise, macburney, mallory etc.
Foundations of speech.
- 7 — Susan Isaac.
The language growth in young children
- 8 — earl and seashore:
Psychology of music
- 9 — J. B. Greenough and J. L. Kittredge .
The greater poems of virgil .
- 10 — Charles lyle:
Ancient arabic poetry.
- 11 — O. Jespersen.
Language : its nature development and origin.).
- 12 — W. Wright
Arabic grammar.
- 13 — W. H. T. gasrdner
The phonetics of arabic.
- 14 — Stanislas guyard .
La metrique arabe
- 15 — Nicholson .
Literary history of the arabs.

الفهرس

الصفحة

١٨ — ٥

الفصل الأول

- (١) الإحساس الفني (٢) أثر النغم .
- (٣) الموسيقى أبرز صفات الشعر .
- (٤) السجع في موزون الشعر .

٤٦ — ١٩

الفصل الثاني

الجرس في اللفظ الشعري

- (١) هل الجرس الألفاظ صواب ؟
- (٢) جرس الألفاظ في البديع .

١٤٣ — ٤٧

الفصل الثالث

عروض الخليل :

- (١) كيف درسه القدماء .
- (٢) المحو وفتحها (٣) مسير الأوزان
- (٤) الأوزان المعقبة (٥) زحزح (٦) مولد مشروع

١٥٩ — ١٤٤

الفصل الرابع

تحليل للمفسرين للأوزان

الفصل الخامس

١٨١ — ١٦٠

الإشاد والنساء .

- (١) صور الإشاد (٢) لعمدة الإشاد (٣) العاطفة والأوزان

الفصل السادس

نحو لأوزن الشعرية

(١) الوزن القوي وشرطه .

(٢) نسبة شيوع الأوزان :

في احادية و صدر للإسلام — في العصر العباسي —

في العصر الحديث .

الفصل السابع

أوزان المولدين :

(١) لأوزان المولدة (١٢) مواليد (٣) كان كان

(٤) القوم (٥) لدويت (٦) السلسلة

(٧) موشحات (٨) رحل

الفصل الثامن

القافية :

(١) روى وحروفه ونسبه شيوع كل منها

(٢) من يكون حروف المد و

(٣) حركته وى (٤) حركته التي قبل روى

(٥) أم الأسس (٦) وء ما لا حركه

الفصل التاسع

تنوع القوافي :

(١) المزدوج (٢) المشرط .

(٣) قافية مدبعت وانغمات وموشحات

(٤) تنوع القافية في أدب المهجر .

٢٩٣ — ٢٩٩

الفصل العاشر

أخطاء الرواة :

- (١) الزحافات الشاذة .
- (٢) النقل الجارية بحرى الزحافات .
- (٣) الضرورة الشعرية .

٣٠٠ — ٣١٠

الفصل الحادى عشر

النسخ الفرائى وأوزان الشعر .

- (١) رأى صاحب إعجاز القرآن .
- (٢) رأى عبد القاهر الجرجانى .
- (٣) قرآنية لكل وزن من أوزان الشعر

تصويب

الصفحة	السطر	
٣٧	٧	والهمزة ، هذا إلى أن فيه القاف
٤٠	٤	فلما لم يحفظ فيها
٤٥	٣	أما في كثرة
	٥	في مد
٥٥	١	ع = ق
	٢٠	في عى الكى
٥٧	١	والمستحق
٦٢	٢٠	مستحق
٦٧	١٧	عربت عن الأهداف
٨٨	٨	تعداد النماذج الكثيرة التردد
٩١	٢	متعلمين
٩٥	١٣	مستحق
	٢٢	مستحق
	٢٣	مستحق
١٢٢	١٠	وكمالك توافى
١٢٨	١٨	عيتون
١٣٣	٧	مستحق
١٣٧	١٣	وسوس
١٤٣	٢	مستحق
١٥٤	٢٠	معلمين فصيحين

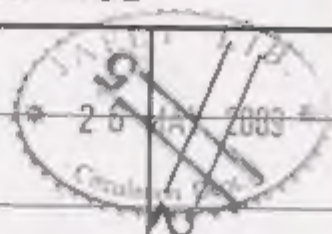
الصفحة السطر		
١٥٥	٢	مفصّل العصور من
	١٠	منطق العصور
١٦١	١٦	الشعر
١٦٧	١٧	-
١٧٣	١٤	مناهج
١٨٦	١	معرض عبيد الترام
٢١٥	٢٠	أدب في الأدب
٢٣٨	٢٩	أجند طلبة
٢٤٤	٩	أفصر تلك الصور، وإلى أقل عدد
٢٥٢	١٠	وكان من الواجب أن ينصروا

تمت جميع كتب « موسيقى الشعر » في يوم ١٦ من جمادى
 الأولى سنة ١٣٧٢ الموافق (أول فبراير سنة ١٩٥٣) والحمد لله
 أولاً وآخراً [

سعيد محمد حسن

المدير الفني للطبعة

DATE DUE



المسحوق

المسحوق

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



4346773



AMERICAN
UNIVERSITY of BEIRUT

